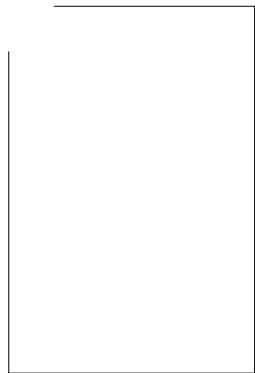
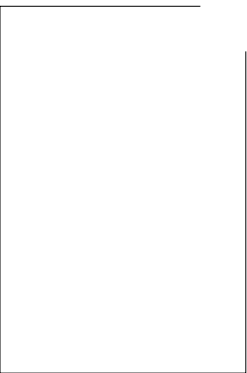
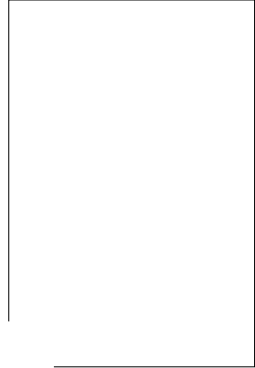


Gergye László
A DÁN REGÉNY ARANYKORA



GERGYE LÁSZLÓ

**A DÁN REGÉNY
ARANYKORA**



Universitas Könyvkiadó
Budapest
2015

A kiadvány a
Magyar Tudományos Akadémia
támogatásával készült.



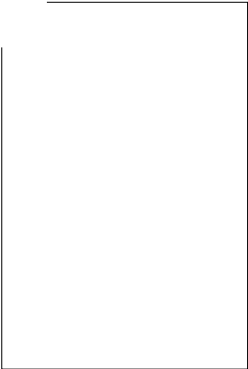
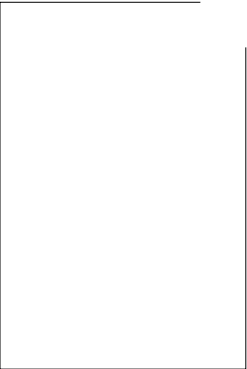
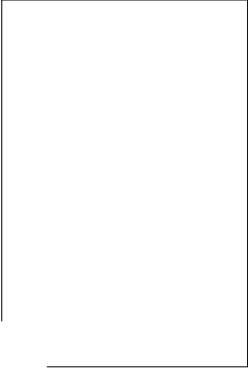
A borítón: *Hans Christian Andersen és a Dán Holger*
(*Kronborg pincéjében*)

© Gergye László
© Universitas Könyvkiadó, 2015-10-26

ISBN 978-963-9671-52-2

TARTALOM

BEVEZETÉS	7
I. A DÁN ROMANTIKA VIRÁGKORA	11
1. Az égi és a földi diszkrpanciája. Staffeldt.....	12
2. A romantikus kozmosz víziója. Oehlenschläger.....	16
3. Szeretet és álmvarázs. Grundtvig.....	25
4. Mítosz és történelmi emlékezet. Ingemann	29
II. A ROMANTIKUS KÖLTÉSZETESZTÉTIKA PROKLAMÁCIÓJA	
Andersen: <i>Improvisatoren</i> (<i>A rögtönző</i>)	36
III. A ROMANTICIZMUS JELENTÉSVÁLTOZATAI	69
1. Tudomány vagy költészet? Andersen: <i>Skyggen</i> (<i>Az árnyék</i>)	71
2. Vallás vagy költészet? Kierkegaard esztétikai és vallási írásai	86
IV. A „MODERN ÁTTÖRÉS” DÁNIÁBAN.....	100
1. A romantikus költőszerep kiüresedése.	
J. P.Jacobsen: <i>Niels Lyhne</i>	110
2. Századvégi Aladdin-reinkarnációk.	
H. C. Andersen: <i>Lykke Peer</i> (<i>Szerencsés Péter</i>)	
H. Bang: <i>Haabløse Slægter</i> (<i>Reményvesztett nemzedék</i>)	
H. Pontoppidan: <i>Lykke Per</i> (<i>Szerencsés Péter</i>)	195
NÉVMUTATÓ	207



BEVEZETÉS

A dán aranykor (*Den danske Guldalder*) kultúrtörténeti fogalma eredetileg annak az 1800 és 1850 közötti szakasznak a megjelölésére szolgált, amely – komolyabb előzmények nélkül – rendkívüli fejlődést produkált Dániában nemcsak az irodalom, a festészet, a képzőművészet, a teológia és a filozófia, hanem a természettudományok területén is. Ez a felívelő időszak ugyanakkor paradox módon jórészt éppen az ország pozícióinak megrendítő erejű gyengülésével esett egybe. Kevesen tudják, hogy a középkorban Dánia még európai nagyhatalom volt. A viking kalandozások idején a dánok nemcsak Németország északi részét, a fríz és a frank partvidéket, hanem egy jó darabig még Angliát is ellenőrzésük alatt tartották. A svédekkel folytatott több évszázados háborúk ugyan váltakozó sikerrel folytak, majd végül a gazdag déli tartományok (Skåne, Halland, Blekinge) elvesztésével zárultak, de Dánia még a XIX. század beköszön-tével is jelentős hatalmi tényezőnek számított az északi térségben. Anglia megerősödése azonban gyökeresen új helyzetet produkált. Nelson admirális 1801-ben megtámadta és legyőzte a sokáig verhetetlennek hitt dán hadiflottát. Dánia eredeti szándéka az volt, hogy kimarad az egész kontinensre kiterjedő vérontásból. Az állandósuló brit fenyegetés és Napóleon kezdeti sikerei azonban mégis arra ösztönözték az ország vezetését, hogy adja fel a semlegesség jól bevált politikáját. 1807-ben az angolok részéről súlyos bombatámadás is érte Koppenhágát, Dánia pedig a franciák oldalán mind mélyebben sodródott bele a háborúba. Napóleon bukását követően viszont az ország szükségszerűen a vesztesek táborát gyarapította. Az 1814-ben megkötött kielői béke előírása szerint Dánia elvesztette több évszázadon át birtokolt tartományát, Norvégiát, ami véget vetett északi nagyhatalmi státuszának. A háborús közállapotok rányomták bélyegüket az ország közhangulatára. Az államcsőd következtében az emberek elszegényedtek, a kereskedők elmenekültek. Mégis éppen ez a viszontagsá-

gos éra jelöli a dán kultúra aranykorának kezdetét, amely olyan nagyságokkal ajándékozta meg az európai kontinenst, mint Hans Christian Andersen vagy éppen Søren Kierkegaard.

A korszak kutatói ezt a periódust további alszakaszokra bontják. A dán aranykor első nemzedékéhez tartozott többek között az „Észak költőfejedelmé”-nek aposztrofált Adam Gottlob Oehlenschläger, Adolph Schack Staffeldt, Bernhard Severin Ingemann vagy a teológiai munkásságáról is jól ismert Nikolaj Frederik Severin Grundtvig, aki az ez idő tájt szintén jelentőset alkotó Jacob Peter Mynster ellenlábásának számított. A második generációhoz sorolják többek között Hans Lassen Martensent és Johan Ludvig Heibergét. Hegelánus beállítottságú bölcseleti rendszerükkel szemben lépett fel a már a harmadik nemzedékhez tartozó Søren Kierkegaard, a XIX. század egyik legeredetibb gondolkodója. Ugyancsak ezen generáció szülte a kor legjobb novellistái között számon tartott Steen Steensen Blicher és főként a dánok világszerte mindmáig legismertebb figurája, a mese- és regényíró Hans Christian Andersen. Elsősorban ők azok, akiknek köszönhetően a dán irodalom már a század első felében a korabeli világirodalom szerves részévé vált.

Kultúrtörténeti értelemben a dán aranykor e fényes korszaka a század közepén lezárult, de ez korántsem jelentette azt, hogy ezt követően a dán irodalom visszasüllyedt volna a korábbi európai észrevétlenségbe. Éppen ellenkezőleg: az 1870-es évektől kezdődően, a George Brandes neve által fémjelzett úgynevezett „modern áttörés” („moderne gennembrud”) mozgalma továbbra is a kontinens élvonalában tartotta a dán prózát. A század utolsó harmadában született művek alapján, közelebbről Jens Peter Jacobsen, Herman Bang, Henrik Pontoppidan, Holger Drachmann, Sophus Schandorph, Karl Gjellerup és mások tevékenysége tükrében tehát mindenféleképpen jogosnak látszik a korábbi aranykor folytatódásáról beszélni. E folyamat hivatalos csúcspontjának tekinthető 1917-ben Henrik Pontoppidan és Karl Gjellerup közösen kapott irodalmi Nobel-díja, amely nemcsak nekik, de nyilvánvalóan az egész XIX.

századi dán prózának is szóló nemzetközi elismerés volt.¹ Ezért a kötet címadó kifejezését nemcsak kultúrtörténeti, hanem metaforikus értelemben is használom, annak jelzésére, hogy a XIX. század első és második felének irodalmi fejleményei csupán egy szervesen összefüggő folyamat tükrében értékelhetők. A „modern áttörés” 1870-től induló mozgalmának célkitűzéseit máig szokás a romantikával való radikális leszámolás szándékának jegyében interpretálni. Ez természetesen alapjaiban ma sem vitatható kiindulási alap, talán mégsem indokolatlan inkább a romantika egyfajta sajátos transzformációjáról beszélni, mint ahogy azt Jens Peter Jacobsen és Henrik Pontoppidan életművének bizonyos vonatkozásai, vagy Holger Drachmann későbbi neoromantikus fordulata is jelzik. A dán irodalom korabeli rendkívüli eredményeire nálunk is felfigyelt az olvasóközönség. Arany János például 1861-ben írt, *Régi dán balladák* című tanulmányában egyenesen azt fejtegeti, hogy a XIX. századi magyar irodalomnak is az északiak útjára kellene lépnie, akiknek szellemisége a görög-római klasszicizmus imitációja helyett mindig is inkább saját nemzeti hagyományaik köré összpontosult.²

Nem lehet célom az, hogy átfogó képet adjak a század első felét uráló dán romantikus költészet aranykoráról. A XIX. századi epika allúziós jelentésterében azonban olyan jelentőséggel bukkannak fel ezen időszak karizmatikus figurái, hogy a velük folytatott gondolati párbeszéd megértése nélkül igazán ezek a művek sem tolmácsolhatók. A kötet első fejezetében ezért először a dán romantika azon költőiről próbálunk vázlatos képet adni, akiknek szellemisége döntően befolyásolta a korabeli prózát, illetve később a „modern áttörés” irodalmát. Hans Christian Andersen életműve pedig átíveli jóformán az egész korszakot – az 1835-ös megjelenésű *Improvisatorentól* egészen az 1870-es *Lykke Peerig* vezet az út. Ez a dátum már a „modern áttörés” nyitányát jelenti, ezért szembesítése Pontoppidan közel harminc évvel későbbi, azonos című művével külö-

¹ MISZOGLÁD Gábor, *A dán regény a XIX. században*, Filológiai Közlöny, 1977/1, 75–86.

² László GERGYE, *János Arany og de gamle danske ballader*, Papers in Scandinavian Studies, 2012/9, 93–99.

nösen tanulságosnak ígérkezik. Kötetünk tehát – a fentiek figyelembevételével – azt a hosszú utat próbálja bemutatni, amelyet a dán irodalom közel egy évszázad alatt bejárt. E fejlődéstörténet meggyőzően láttatja, hogy a német és a dán romantika esztétikai-filozófiai programjában még központi helyet betöltő, emblematikus költő-figura sziluettje miként halványodik el fokozatosan, hogy aztán a századforduló nagyregényében átadja kiüresedő szerepkörét a technokrata világmegváltónak. A folyamat megértéséhez a kulcsot a modern dán irodalom igazi nyitányát jelentő mesedráma, Adam Oehlenschläger *Aladdinja* adja a kezünkbe. Ez a közismert keleti mesefigura ugyanis végigkíséri a század egész irodalmát: a toposz különböző alakváltozatai pedig szeizmikus érzékenységgel jelzik a gondolati mozgások irányát, jellegét.

I. A DÁN ROMANTIKA VIRÁGKORA

A dán romantika hallatán még a művelt magyar átlagolvasónak is legfeljebb Hans Christian Andersen neve jut eszébe. Az európai romantikakutatás látószögébe ritkán kerül be a dán, a svéd vagy a norvég romantika, ráadásul – például Asbjørn Aarseth nemrégiben megjelent áttekintése szerint – a skandináv irodalomtörténet-írás eddig még a romantika fogalmának körülhatárolásában és értelmezésében sem dolgozott ki koherens álláspontot. Egyetértés egyedül abban mutatkozik, hogy az északi országok kultúrája mélyen a német szellemiségben gyökerezik.³ Különösen érvényesnek látszik ez a megállapítás a dán irodalomra, amely tudatos programszerűséggel fel is vállalta a nagy német példaképek követését. A korai romantikusok egyike, a dán anyától és német apától származó Henrik Steffens például már húszas éveiben Jénában tanult, ahol előbb Fichtével, majd Schellinggel ismerkedett meg. Ennek eredményeként tudott közelebb kerülni a jénai romantika olyan vezető személyiségeihez, mint a Schlegel testvérek, Tieck vagy Novalis. Találkozott Goethevel és Schillerrel, 1800 decemberében Weimarban is járt. Henrik Steffens behatóan foglalkozott ásványtannal, természetfilozófiával, e tárgykörben – hazatérte után – előadásokat is tartott a koppenhágai egyetemen.⁴ Karizmatikus egyénisége alkalmassá tette arra, hogy hazájában első számú hirdetője és közvetítője legyen a német romantikus természetfilozófia tanainak. Steffens felfedezte, hogy a költői tehetség a léleknek a természettől kapott rendkívüli adománya, melynek fő tápláló forrása az emocionális tartalmaktól fűtött képzelet. Vallotta, hogy a költészet

³ Asbjørn AARSETH, *Den nordiske vitalromantikken og dens kilder i Tyskland*, in: *Salonkultur und Reiselust. Nordische and Deutsche Literatur im Zeitalter der Romantik*, hg. Herbert SEELOW, Erlangen–Nürnberg, Universitätsbund, 2000, 1.

⁴ KOVÁCS Ilona, *Henrik Steffens = Világirodalmi Lexikon*, Bp., Akadémiai, 1970–1995, XIII, 545.

művelése egyike a legmagasabb rendű élethivatásoknak. Szerinte csak ez lehet igazán alkalmas arra, hogy kifejezze a harmóniára vágyó emberi lélek és a természet egységét. Lelkesültsége gyorsan átragadt a fiatal dán értelmiségre. Közéjük tartozott az irodalmi élet későbbi vezéralakja, Adam Oehlenschläger is, akinek Henrik Steffensszel folytatott beszélgetései új impulzusokat adtak a dán irodalom fejlődésének. Henrik Steffens korszerű természettudományos szemlélete alapjaiban határozta meg tehát a dán romantika első, univerzális romantikának (*Universalromantikken*) nevezett periódusát, amelyet az 1800 és 1807 közötti időszakra datál a dán irodalomtörténet-írás.

A schlegeli értelemben vett univerzális romantikának alapvetően két változata alakult ki. A dualista-neoplatonista beállítottságú verziót az első dán romantikusként számon tartott Adolph Schack von Staffeldt képviselte, akinek lírája a hasadás fájdalmas létélményét fogalmazza meg. Nagyjából vele egyidőben lépett fel Adam Gottlob Oehlenschläger, aki rövidesen háttérbe szorította őt. Oehlenschlägernek – aki az univerzális romantika monista karakterű változatát képviseli – sokat köszönhet később a „modern áttörés” irodalmi mozgalma. Élénk érdeklődése a múlt, az óészaki mitológia iránt ugyanakkor már átvezet bennünket a dán romantika második, nemzeti romantikának (*Nationalromantik*) nevezett szakaszába is, amelynek két kulcsfigurája Ingemann és Grundtvig lesz majd.

1. Az égi és a földi diszkrepanciája. Staffeldt

Staffeldt szülei német származásúak voltak, s ő maga is Rügenben látta meg a napvilágot. Mivel korán árvaságra jutott, már kilenc éves korában egy koppenhágai kadétiskolába vetette a sors. A katonai karrier lehetősége azonban nem vonzotta, kezdettől fogva inkább a művészetek iránt mutatott fogékonyságot. Életének fontos fordulópontját jelentette az a pillanat, amikor 22 évesen elnyert egy göttingai állami ösztöndíjat. Itt ismerkedett meg többek között Herder és Schelling filozófiai gondolatai-

val, Schiller és Klopstock költészetével. Később Franciaországban és Olaszországban tanult, mély hatást gyakoroltak rá Platón és Plotinosz tanai is. Élénken foglalkoztatta a platóni és az érzéki karakterű szerelem ambivalenciája. Költészetének különös gondolati feszültsége abban az ellentmondásban gyökerezik, hogy miközben minden igyekezete egyfajta elvont ideál érvényesítését célozza, annak gyökerei nagyon is a földi, érzéki valóság alakzataiba kapaszkodnak. Programverse, amely *Digte* (1804) című kötetében jelent meg *Indvielsen* (*Felavatás*) címmel,⁵ valóságos kvintesszenciáját adja a természet misztikumát fürkésző koraromantikus létérzésnek.

A költemény felütése egy olyan alaphelyzetet tár elénk, amelyben a költői én a természet egy jól körülhatárolható pontján, a tengerszoros szélén foglal helyet. Az alkonyatba hajló táj andalító nyugalma aztán felhőkön átszűrődő hangszeres muzsika taktusai törik meg. Kisvártatva a földre ereszkedik egy műzsa, aki – nyilván a költővé avatás szándékával – hárfát nyújt át a lírai énnak. Égi adományát egy csókkal pecsételi meg, majd alakját elnyeli a naplementétől lángoló tenger. Közben teljesen beesteledik, a természet pedig hirtelen átlényegül. A szelek emberi nyelven beszélnek, a felhők mögül szellemek szava szól. Az eksztatikus pillanat csúcspontján a költői én valósággal eggyé válik a természettel. Ez azonban nem bizonyul többnek egy villanásnyi euforikus sejtlemnél. A következő másodperben már az tudatosul, hogy az ember számára a földi lét börtönéből („Jorden er Fængsel”) valójában nincs szabadulás. Mert noha vágya az égi felé hajtja, evilági sorsa csak az örökös beteljesületlenség lehet: porhüvelyében igazából sehol és semmiben nem lel tartós megnyugvást („jeg kjender ei Fred / Førend jeg drager Himlene ned!”).

Az *Indvielsen* az életterünket meghatározó négy természeti elem sajátos elrendezésű konstellációját adja. A víz értelemszerűen a tengert, a levegő az eget, a föld mindennapi létezésünk színterét, a tűz pedig a napot jeleníti meg az olvasó tudatában. Az ihlet érkezésekor a nappalra már az éj árnyéka vetül, s a lírai én az alkonyat kontúrokat összemosó pillana-

⁵ Adolph Schack STAFFELDT, *Samlede digte*, I–III, udgivne af Henrik BLICHER, K.øbenhavn, C. A. Reitzel Forlag, 2001, 238.

tában a különböző létdimenziók közötti átjárás lehetőségének különleges pillanatára érez rá. Az első strófában azonban még nem aktív részese, hanem pusztán kívülálló szemlélője a természeti erők harmonikus összjátékának. A vágy projekciójának iránya azonban világos: a költő a maga érzéki töltésű fantáziavilágát igyekszik integrálni a természet belülről átélt jelenségvilágába.⁶ A mosolygó ég és az elpihenő hullámok egymással kacérkodó pajzán játéka („Himlene smiilte – bølgerne hviilte”), a napnak a tenger keblébe lövellő sugárnyalábjai („da hæded’ Solen til Havets Bryst”) már itt a természeti erők valóságos orgazmusba torkolló energiájának násztáncát exponálja. A beteljesülés pillanatát a második strófában a lángoló tenger („luende Hav”) szuggesztív képe tárja elénk. Az égboltról alázuhogó fény káprázatában testet ölt a felhők mögül lereszkedő Múza, aki kiválasztottját egy hárfával látja el, majd perzselő csókot („Kys”) lehel annak homlokára. Ez a felszentelés, a költővé avatás ekstázis pillanata, amelyet akusztikailag is hatásosan készít elő – még az első strófa végén – az izzó levegőben úszó part fülledt erotikát árasztó látványa („rødne Luft og Kyst”).

A Múza színre lépése a versben egyértelműen metafizikai fordulatot ígér, hiszen jelenésével nem kevesebbet sejtet, mint az égi és a földi szféra átjárhatóságának lehetőségét. A varázslat megszüntetni látszik a lírai én pszichikai értelemben vett valósága és a természet között húzódó markáns határvonalakat: a költő szíve lesz az, amely immáron általános organikus-spirituális rendező elvként a mindenségben dobog („Et Hierte slog varmt og kjærligt i Alt”). Ám hogy ez az egységélmény mennyire törekény és pillanatnyi, azonnal elárulja a következő sor: a nagy mindenségben csupán tükörképszerű vízió formájában verődik vissza a lírai én profilja („I Alt mig vinked’ min egen Gestalt”). Az önmagát kívülről figyelő szempár pozíciója nyilvánvalóan csak a szubjektum ontológiai határán kívül eső tartományokban lokalizálható, hiszen senki nem lehet része annak, amit éppen szemlél.⁷ Ez a narcisztikus beállítottság eredendő ha-

⁶ Laust KRISTENSEN, *Fantasiens Ridder: En studie i Schack Staffeldts liv og digting*, Odense, Odense Universitetsforlag, 1993, 38.

⁷ Fleming HARRITS, *Digtning og læsning*, Aarhus, Aarhus Universitetsforlag, 1990, 108.

sadásélményt takar, amelyben soha nem lesz teljesen felszámolható a belső és a külső valóság különbsége. A negyedik strófa ezt a fájdalmas felismerést fogalmazza meg. A beavatottság a természeti misztériumokba egyfajta átmeneti, lebegő létállapotot produkál. Mert a költői intuíció („Anelse”) magasabb rendű tudása eltávolít ugyan a vulgáris értelemben vett földi valóságtól, gravitációs ereje mégsem elégséges ahhoz, hogy a földre álmódja a mennyet. De a Múzsza tüzes csókja („brændende Kys”) örökre szóló jegyességet eredményez ezzel a magasabb rendű szellemi világgal. Olyan élmény áhítatába merít, amelynek csak kevés kiválasztott – a költő – lehet a részese. Hiába szakavatott értője azonban ő a természet morajlásának, tartósan képtelennek bizonyul eggyé válni vele. A megélt teljesség villanásnyi léttapasztalata pedig csak állandó sóvárgást, hiányérzetet („Dog brænder mig Kysset”) generál. Minél inkább közeledik tehát a földöntúli adottságokkal felszerelt poéta tulajdonképpeni céljához, lényegében annál távolabbra sodródik tőle, mert minden igyekezetével sem léphet túl az emberi létezés ledönthetetlen korlátain. Staffeldt vágyakozásának tárgya tehát lényegében nem más, mint a vágy maga, ezért az eleve beteljesíthetetlen.

A maga korában az *Indvielse* szerzője mindvégig népszerűtlen maradt. Ebben éppen úgy szerepet játszhatott korát megelőző modernsége, mint az a körülmény, hogy német anyanyelvű költőként a hazai publikum számára talán némi nehézkességgel verselt dánul.⁸ Annál nagyobb jelentőségre tesz majd szert azonban figurája a XIX. század utolsó harmadában. Nemcsak a romantikusoktól általában idegenkedő Georg Brandes fedezi fel újra, hanem az általa preferált regényírók is. Jens Peter Jacobsen *Niels Lyhne* című regényének fontos női szereplője lesz Blide Bartholine, akinek könyvtárában ugyancsak fellelhetőek lesznek Staffeldt verseskötetei. Költészetének legalább hozzávetőleges ismerete nélkül nehezen érthető meg például az a sajátos művészet- és természetfilozófia, amelynek jegyében fiát, Niels Lyhnét kezdettől fogva a költői élethivatás felé igyekszik orientálni.

⁸ Ács Péter, *Adolph Wilhelm Schack von Staffeldt = Világirodalmi Lexikon*, XIII, 503–504.

2. A romantikus kozmosz víziója. Oehlenschläger

Adam Gottlob Oehlenschläger a dán romantika virágkorának vezéralakja, az egyik nemzeti himnusz, a *Det er et yndigt Land* (*A hazá éneke*, 1819) szerzője.⁹ Németül is verselt, de életművének legfontosabb műveit anyanyelvén írta. Alkotásaival kezdettől fogva átütő sikereket ért el. Staffeldthez hasonlóan ő is részesült különböző állami ösztöndíjakban. 1805-ben Halléba került, ahol többek között Henrik Steffensszel és Goethével épített ki szoros kapcsolatot. Később Franciaországban, Svájcban és Olaszországban is huzamosabb ideig tartózkodott. 1809 őszén tért haza Koppenhágába, ahol az egyetemen az esztétika professzorává nevezték ki. Pályafutásának jelképesen is értelmezhető csúcspontja az volt, amikor 1829-ben a nagy svéd költő, Esaias Tegnér kezdeményezésére a lundi székesegyházban „Skandinávia költőfejedelmévé” koronázták.¹⁰

1803-ban, Koppenhágában megjelentetett verseskötete az első tudatos kísérlet a dán lírában a schlegeli ihletésű univerzális költészet hazai átültetésére. Oehlenschläger műveiben azonban nyoma sincs már a Staffeldtnél tapasztalt hasadásélménynek. Az *Indvielsen* költőjének törekvése világos: parttalan vágya a börtönként megélt földi világból a teljesség ígéretével kecsegtető égi felé repíti. Az égi és a földi éles megkülönböztetése azonban egyértelművé teszi, hogy a dualista szemlélet keretei között gondolkodónak vagy az egyik, vagy a másik szféra mellett mindenféleképpen le kell tennie a voksát. A monista felfogást képviselő Oehlenschläger viszont nincs ilyen választáskényszer elé állítva. Annak sugallata, hogy az egész univerzumot egy mindent átható egységelv (*organismetanken*) működteti, alapjaiban határozta meg a fiatal romantikus költői

⁹ Dániának két nemzeti himnusza is van. Oehlenschläger fentebb említett verse Jánosy István tolmácsolásában magyarul is olvasható, (BERNÁTH István, *Skandináv költők antológiája*, Bp., Athenaeum Nyomda, 1967, 331–332. A másik költeményt 1779-ben Johannes Ewald írta *Kong Kristian* (*Krisztián király*) címmel. Ez inkább a királyi család himnuszaként ismert.

¹⁰ BERNÁTH István, *Adam Gottlob Oehlenschläger = Világirodalmi lexikon*, IX, 562–564.

világlátását. Eszerint a természet egy nagy, egymással minden szinten összefüggő harmonikus organizmust képez, amelynek minden rezdülésében a Teremtő lelke lélegzik. Ennek az összefüggérendszernek kell leképeződnie a művészetben is, amelynek avatott műveléséhez elsősorban nem az értelemre, hanem az érzelmekre és a fantáziára van szükség. Akárcsak a jénai romantikusok világról formált víziójában, nála is lélek szunnyad a kőben, álmodik a növényekben és az állatokban, ébred öntudatra az emberben.¹¹ Ez az alapvetően panteista eredetű szemlélet hatja át a nemzeti romantikának később fontos impulzusokat adó *Guldbornene* (*Arany ivóütlők*, 1802) című, korai poémáját is.¹² Míg azonban a *Guldbornene* narratívájának hátterében csak az óészaki istenvilág aurája fénylik, addig a dán romantika talán legrepresentatívabb vitaindító¹³ műve, az *Aladdin eller den forunderlige Lampe* (*Aladdin és a csodalámpás*, 1805) a Távol-Kelet egzotikus világát jeleníti meg. Értékelésekor fontos számításba veendő körülmény, hogy megírásának idején Oehlenschläger hazája még megingathatatlan regionális nagyhatalomnak tűnt. A XVIII. század első harmadától kezdve Dánia nem vett részt háborúban, sőt, az angol-francia konfliktus idején sokáig ügyesen manőverezve használta ki az európai és a tengerentúli piacok megnövekedett felvevőképességéből adódó kereskedelmi lehetőségeket. Ez idő tájt nemcsak Norvégiát, Izlandot, Grönlandot, a Feröer-szigeteket és a Schleswig-Holstein hercegségeket tartotta ellenőrzése alatt, hanem még jelentős távoli gyarmatai (Nyugat-India, Nyugat-Afrika, India) is voltak. A XVIII. század végén a gazdaság motorját kifejezetten a virágzó kereskedelem jelentette: a dán flotta hajói rendszeresen nagy forgalmat bonyolítottak le Koppenhága és a Távol-Kelet között. A fővárost valósággal elárasztották a beözönlő

¹¹ Gustav ALBECK, Oluf FRIIS, Peter P. ROHDE, *Dansk Litteratur Historie, II, Fra Oehlenschläger til Kierkegaard*, København, Politikens Forlag, 1971, 49–50.

¹² A vers magyarul BERNÁTH István *Skandináv költők antológiája* (Bp., 1967) c. kötetének 325–330. lapján olvasható.

¹³ A korábbi időszak szellemi vezéregyénisége, Jens Immanuel BAGGESEN *Nourreddin til Aladdin. Til Digteren A. Oehlenschläger* c. verses levelében (1806) Nurreddin maszkját öltve magára polemizál az *Aladdin* szerzőjével.

luxuscikkek, a különböző egzotikus áruk. Ez a hatalmas prosperitás a koppenhágai úrgazdagok számának ugrásszerű gyarapodását eredményezte.¹⁴ Valóban, szinte egyik napról a másikra nőtt ki a városban olyan pazar paloták a földből, mint amilyeneket a korabeli dán ember addig csak legfeljebb az *Ezeregyéjszaka meséi* alapján képzelhetett volna el.

A francia Antoine Galland már a század elején kifejezetten azzal a céllal fordította le franciára ezeket a történeteket, hogy a nyugati olvasót közelebbről megismertesse a keleti kultúrával. Oehlenschläger szándéka azonban ennél több volt. Művével azt a herderi ihletésű gondolatot igyekezett propagálni, hogy a germán nemzeti szellem formálódását mindig is nagymértékben és pozitívan befolyásolták a keleti hatások. Ez persze az északi kultúrkörben nem számított új gondolatnak. Az izlandi Snorri Sturluson, a *Próza Edda* szerzője már a középkorban felvetette annak lehetőségét, hogy a skandináv mitológia istenei eredetileg királyok voltak, akik keleti területről vándoroltak északra. Szerinte ennek bizonyítéka lehet például az ásztens csoport elnevezése (Æsir), amely egyértelműen rávilágít ázsiai származásukra. Szerinte eredetileg Priamoszt is Odinnak hívták, aki Trójából menekült az északi világrészbe.¹⁵ A közvetlen genetikai rokonság korántsem népszerűtlen lehetőségét fogalmazza meg tehát újra Oehlenschläger, amikor a prológusban Sangvinitas Melancholiát egyenesen testvéreként nevezi meg. Sangvinitas, a Kelet allegorikus megtestesülése, vidám és temperamentumos, míg Melancholia búskomorságra hajló, ám homlokegyenest ellenkező természetük ellenére is jól kiegészítik egymást. Aladdinban így Oehlenschläger olyan figurára lelt, akiben optimális arányt mutatnak a korszellem által favorizált fajkeveredés gyakorlati következményei: az északi ember elmélyült gondolatisága a keleti mentalitás oldott, olykor szinte gyerekesnek tetsző derűjével

¹⁴ Erik KJERSGAARD, *Danmarkshistorie*, København, Ascheoug Dansk Forlag, 1997, 184.

¹⁵ Snorri STURLUSON, *Próza Edda, Prológus* = BERNÁTH István, *Skandináv mitológia*, Bp., Corvina Könyvkiadó, 58.

párosul.¹⁶ Az arab mese modernizált aktualizálására ráadásul még egy olyan történelmi-társadalmi pillanatban került sor, amikor úgy tűnt, hogy Dánia jövője a tartós szerencse égisze alatt fog alakulni, hiszen az ugrás-szerű fejlődés szembeszökő jegyei láttán 1805-ben még jóformán senki nem gondolt sem Norvégia, sem Schleswig-Holstein elvesztésére. Az Aladdin-téma jól illett Oehlenschläger költői alkatához is, aki gyermekkori emlékei között keresett és talált alkalmas tárgyat saját szellemiségének és identitástudatának kifejezésére.¹⁷

A dráma gondolati felépítésének logikájából egyenesen következik, hogy éppen azok számítanak a dán nemzet ellenségeinek, akik vele nem egyívásúak, de rokonságot színlelnek. A történet elején Nureddin például úgy félkőzik Aladdin bizalmába, hogy a nagybátyjának adja ki magát. Azt is megtudjuk, hogy a varázsló valójában nem keleti, hanem afrikai származású. Hindbad megtévesztő stratégiája szintén mindvégig a szimuláción alapul. Oehlenschläger ugyanakkor gondosan ügyel arra, hogy a valódi nemzeti identitás ismertetőjegyei külsődlegesen is teljes egyértelműséggel mutakozzanak meg. A keleti származású Aladdin fiziognómiai leírásakor ugyanis – nyilván tudatosan – az analagonként használt dán zászló piros-fehér koloritját érvényesíti: „Dejlig rød og hvid, som Mælk og Blod.”¹⁸ S hogy ez korántsem véletlen, többek között az bizonyítja, hogy az Alad-

¹⁶ A kérdéskör összefoglalását l. Elisabeth OXFELDT, *Nordic Orientalism: Paris and the Cosmopolitan Imagination 1800–1900*, København, Museum Tusculanum Press, 2005. Közelebbi tárgyunk szempontjából különösen idevágó a munka első fejezete, amely az Aladdin-jelenséget a dán nemzeti identitástudat alakulásának szemszögéből vizsgálja. Erről l. még: Ebbe VOLQUARDSSEN, *Die Orange im Turban. Über der Funktionen von Orientrepresentationen in der dänischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Tijdschrift voor Skandinavistik, 2010/2, 99–125.

¹⁷ „Havde jeg ikke selv, i den hos mig opdagade Digterevne, fundet en forunderlig Lampe, der sætte mig i Besiddelse af Alverdens Skatte?” Magyarul: „Vajon a magamban fellelt költői képességben nem bukkantam-e arra a csodalámpára, mely felruházott a világ minden kincsével?” Saját fordításom. Adam OEHLenschLÄGER, *Ungdomserindringer*, København, Lybeckers Forlag, 1915, 203.

¹⁸ Adam OEHLenschLÄGER, *Aladdin*. Magyarul: „Gyönyörűen piros és fehér, mint tej és vér.” Saját fordításom.

din holdudvarában fellelhető pozitív karakterű személyek esetében is ugyanezt a törekvést láthatjuk. Gulnare külseje például ugyancsak a nemzeti trikolor színhatását idézi: „smækker, rød og hvid og rund.”¹⁹ Finom megkülönböztetési szándékot takar az is, hogy míg Nureddin és Hindbad sápadt, beteges ember benyomását kelti, Aladdin és Gulnare majd kicsattan az egészségtől. Érdekes továbbá megfigyelni azt a költői technikát, ahogy Oehlenschläger a muszlim vallás szertartásrendjének ábrázolását mellőzve, egyszerűen a kereszténység szakrális kontextusába átfordítva tárja elénk az eseményeket. Galland anyagkezelésétől eltérően Oehlenschläger Aladdinja nem fohászkodik összekulcsolt kezekkel Allahhoz, s elmarad nála az imát megelőző rituális mosakodás is.²⁰ Persze, a műben a kifejezetten keresztény attitűdök azért igen temperáltan érvényesülnek. Sven Møller Kristensen világított rá arra, hogy Oehlenschläger szemlélete itt is leginkább egyfajta panteista szemlélettel rokonítható. Ezt sugallja többek között az a jelenet, amikor Harmonia Aladdinnak ajándékozza gyűrűjét, amely ezúttal a természettel való összhang kialakításának szükséges alapfeltételét szimbolizálja.²¹

Ahogy a *Guldbornene* című poémában sem a racionalitást képviselő tudósok, hanem a természet egyszerű gyermekei találják meg a mágikus tárgyakat, úgy a mesedráma címszereplője is messzebb jut a maga teremtor ösztönösségével, mint Nureddin, a minden okkult ismerettel felvértezett varázsló. Nureddin hiába tudja, hogy hol van a mágikus erejű lámpa, annak birtokába Aladdin közreműködése nélkül soha nem juthat. A keleti mese oehlenschlägeri adaptációjának célja így nem is lehet más, mint a kiválasztottság tudaton alapuló romantikus zsenielmélet öntudatos költői kinyilvánítása. Aladdin is azon kevés kiváltságosok egyike, akik birtokában vannak a csodás tárgy titkának, metaforikus olvasatban tehát: a minden egyéb kvalitást felülíró intuitív szellemi képességeknek. Annak ténye azonban, hogy a hatás kiváltása céljából a lámpának szükségszerűen

¹⁹ Uo. Magyarul: „karsú, piros-fehér és gömbölyded.” Saját fordításom.

²⁰ Elisabeth OXFELDT, *Nordic Orientalism: Paris and the Cosmopolitan Imagination 1800–1900*, 38.

²¹ Idézi Elisabeth Oxfeldt, Uo.

érintkeznie kell az emberi kézzel, egy elvontabb síkon már az objektum és a költői szubjektum egymáshatásának művészetesztétikai kérdését veti fel. Amikor a dráma hercegnője, Gulnare az öreg rézlámpát óvatlanul egy újra cseréli, végtére is meg kell tanulnia egy életre azt a leckét, hogy egy tárgy értékét nem önmagért való lényegiségének közvetlen, külső megjelenési formája szabja meg, hanem történetiségének környezetéhez fűződő viszonya.²² Értelemszerűen egy költői tárgy csak akkor hozhatja teremő lendületbe a művészi fantáziát, ha közte és az alkotó szellem között vannak produktív érintkezési felületek. Ha nincsenek, a költői bűvölet is elmarad.

Ha Aladdin portréjában a romantikus költő-zseni vonásaira ismerünk, akkor a varázslatos módon születő palota nyilván nem is lehet más, mint maga a létrehozott költői mű. S mint ilyen, pregnáns kifejeződése az Oehlenschläger mélyen átható univerzálromantika költői szemléletének. Egy palota vulgáris megközelítésben csupán különböző szervetlen anyagok konglomerátuma, a szemlélődőre tett összehatása mégis lenyűgöző. A mindent átható költői szellem ugyanígy tehet képessé arra, hogy a természet zavarba ejtően sokszínű jelenségvilágát egyfajta magasabb rendű egységben tükrözze vissza.²³ Ez a rendkívüli adottság azonban csak addig működtethető eredményesen, amíg az nem feszegeti az isteni szubsztancia által engedélyezett kereteket. Érzékletes példája ennek az a jelenet, amikor Nureddin testvére, Hindbad unszolására Aladdin azt kéri a lámpa szellemétől, hogy a Rok-madár tojásait függessze palotája kellős közepére. A lámpa szelleme ezt a parancsot nem hajlandó végrehajtani, sőt: haragjában csaknem széttépi őt, hiszen a Rok-madár az atyja. Tojása a felülmúlhatatlan isteni hatalom jelképe.²⁴ A leckéből Aladdin egy életre megtanulja, hogy földi szerencséjének záloga az Isten iránti töretlen bizalom, a feltétlen engedelmesség. A lámpa szimbolikája a kor vezető dán természettudósa, Hans Christian Ørsted gondolkodásmódját illusztrálja. Eszerint a természet titkaiba való mind mélyebb behatolás szabad teret

²² Elisabeth OXFELDT, *i. m.*, 48.

²³ *Uo.*

²⁴ Gustav ALBECK, *i. m.*, 60.

nyit a szerencsáját, boldogságát kereső ember előtt, de ezeknek az erőfe-szítéseknek a megismert csodálatos erők iránti alázattal kell párosulni-uk.²⁵ Ez a panteizmustól mélyen áthatott szemlélet garantálja a természet és a szellem egységének romantikus alapgondolatát. Oehlenschläger *Alad-dinja* erőteljes hatást tett a XIX. század szinte valamennyi jelentős dán írójára,²⁶ így Hans Christian Andersen mellett, Georg Brandes felfede-zettjei közül például Henrik Pontoppidanra és Jens Peter Jacobsenre is. Jacobsen híres regényében, a *Niels Lyhne*-ben ráadásul nemcsak az Alad-din-motívum csendül fel újra, hanem feltűnik az intertextuális jelentés-mezőben Oehlenschläger egy másik, a maga korában szintén nagy nép-szerűségnek örvendő műve, a *Helge, et Digt* (*Helge, egy költemény*, 1814) című románc is.²⁷ Keletkezésének éve egybeesik az újkori dán történelem talán legsúlyosabb traumájával, Norvégia elvesztésével. Megírására tehát egy olyan letargikus közhangulat inspirálta, amely különleges fogékony-ságot tanúsított a közös óészaki múlt dicsőséges korszaka iránt.

Oehlenschläger számára az alapötletet a Hrólfr Krakiról szóló közép-kori óízlandi legenda szolgáltatta.²⁸ A saga lényegében a Skjöldunga nem-zetség hanyatlástörténetét beszéli el, melynek változatai éppúgy fellelhe-tők a dán történetíró Saxo Grammaticusnál, mint ahogy az óangol Beowulf-énekben is.²⁹ Magát a témát előtte már többek között Schiller és Johannes Ewald is feldolgozta. Dán elődje megkezdett tragédiája, amely a *Helge eller den nordiske Odip* (*Helge, avagy az északi Oidipusz*) címet viselte, különösen foglalkoztatta. Ewald megközelítése ugyanis jó alkalmat kínált Oehlenschläger számára arra, hogy eltávolodhasson korábbi műveinek még elháríthatatlan végzetet hirdető sorsfelfogásától. Aktuális fátumér-telmezésében a sors már nem egy felülről elgondolt, az istenek által előre

²⁵ *Uo.*

²⁶ MISZOGLÁD Gábor, *i. m.*, 76.

²⁷ Adam OEHLenschLÄGER, *Poetiske Skrifter*, V, 1–14, udgivne af H. TOPSØE-JENSEN, København, G. E. C. Gads Forlag, 1930, 1–154.

²⁸ *The Saga of King Hrolf Kraki*, translated by Jesse BYOCK, London, Penguin Books, 1998.

²⁹ Gustav ALBECK, *i. m.*, 97.

meghatározott, elkerülhetetlen végzetként ölt testet, hanem egyenes következménye lesz az elkövetett bűnöknek. Oehlenschläger újra kézbe vette Szophoklész tragédiáját is, melynek tanulmányozása közben nagyfokú hasonlóságot észlelt az óészaki saga-irodalom anyaga (*Skjöldunga-saga*, *Hrólfr Kraki's saga*) és a görög királynemzetség története között. Olvasmányélményeitől megerősítve, 1814-ben határozta el, hogy görög stílusban ír művet Helge királyról és lánya, Yrsa iránti vérfertőző szerelméről.³⁰ A témából trilógiát tervezett. A románcciklus nyitódarabja a *Frodes Drapa* (*Frode himnusza*)³¹ és a *Helges Eventyr* (*Helge kalandjai*) címet kapta, amelyet végül az *Yrsa* című tragédia követett.

Az óízlandi saga szerint Hroar és Helge bosszút forral apjuk, Halvdan halála miatt, s meg is ölik nagybátyjukat, Frode királyt. Ezt követően Helge Szászországba utazik, hogy nőül kérje a büszke Oluf királynőt, akitől azonban kosarat kap. Helge a megaláztatásért úgy vesz elégtételt, hogy megerőszkolja: így fogan meg lánya, Yrsa. Helge 17 év múlva pásztorlányként látja viszont, s még csak nem is sejt, hogy saját gyermekével találkozik. Viszonyukból utód születik, s a vérfertőzés folyamányaként be is teljesedik az egész nemzetséget sújtó végzet. Az óízlandi sagából kirajzolódó alaptörténetet Oehlenschläger már a *Frodes Drapa* című első részben saját költői koncepciójának gondolati erővonalai mellett alakította át. A talán legjelentősebb változtatás Tangkier színre léptetése, akinek figurája az óészaki mondaanyagban nem lelhető fel. A Helgét felkereső különös látogató ott ugyanis egy hülдра,³² míg Oehlenschläger művében sellő, aki történetesen a megölt Frode szeretője. Tangkier nála az események fő mozgatója lesz. Hiszen ő az, aki együtt töltött éjszakájukat követően Helgét Szászországba csalja, ahol is a király szabadjára engedve alantas indulatát, erőszakkal teszi a magáévá a király-

³⁰ *Uo.*

³¹ A dán „drapa” szó az ógörög „panégürikosz” megfelelője. A középkori dicsőítő irodalom gyűjtőfogalma, amelynek központi tárgya királyok, nemesurak tetteinek himnikus magasztalása volt.

³² A hülдра az óészaki mitológiában olyan erdei nimfa, aki szemből szép, de hátulról farka miatt visszataszító látványt nyújt.

nőt. Egyértelmű lesz, hogy Frode meggyilkolásával, majd Oluf megerőszakolásával Helge hívta ki maga ellen a sorsot. Valójában ezek azok a bűnök, amelyek miatt átok száll majd egész nemzetségére. A balsors gépezete beindul, s ezen az úton már nem is lesz többé megállás.³³

A középkori angol–francia hősköltészet kizárólag egy férfiak által uralt harcias világot ábrázol. Az óizlandi irodalom alkotásaiban azonban a férfiak és a nők egyformán fontos szerepet játszanak. Ez teszi lehetővé, hogy a Hrólfr Krákiról szóló sagát különböző nézőpontokból értékelhessük. Okkal-joggal láthatunk így Helgében egy olyan ösztönvezérelt férfit, aki gátlástalanul létesít szexuális viszonyt bárkivel, aki az útjába kerül, de olyan hősként is felfoghatjuk, akit folyamatosan álnok, alattomos nők provokatív viselkedése taszít a romlásba.³⁴ Oehlenschläger anyagkezelésére elsősorban az jellemző, hogy míg a cselekményépítés vonatkozásában szorosan igyekszik tapadni forrásához, a szereplők lelki életének, ösztönvilágának ábrázolásakor már jelentősen eltér attól. Az eredeti sagában a szerelmi történetek nem játszanak kiemelkedően fontos szerepet, nála azonban a szexuális impulzivitás ábrázolása a narratív építkezés legfontosabb rendező elvévé emelkedik. Premodernsége többek között éppen abban jelentkezik, hogy a *Helgében* megjelenített férfi–nő viszony sokszínűsége már közvetlenül a századvég gender-problematikáját előlegezi. Korántsem véletlen tehát, hogy Helge és Tangkær jeleneteinek fülledt erotikus atmoszférája olyan mélyen érintette meg később többek között a *Niels Lybnét* író Jens Peter Jacobsent is.

³³ Gustav ALBECK, *i. m.*, 97–100.

³⁴ Lise PRÆSTGAARD ANDERSEN, *Oehlenschläger, de norrøne kilder og norrøne kvinder*, Danske Studier, 1981, 17. A kérdéskörhöz kapcsolódóan l. még: Søren BAGGESEN, *Natur, Kultur og historie i Oehlenschlägers 'Helge' og 'Hroars Saga' – en litteraturhistorisk tekstanalyse*, Nordisk Litteraturhistorie, 1978, 91–117.

3. Szeretet és álomvarázs. Grundtvig

A nemzeti büszkeséget ért csorbák, az élet minden területét átható válsághangulat és identitászavar hatására a köztudatban mindinkább fokozódott a múlt tradicionális értékei iránti érdeklődés. 1807-től datálhatóan egyre több dán költő tematizálta ezt az olvasói igényt. Oehlenschläger ez idő tájt írt drámái vagy Ingemann történelmi regényei jól tükrözik azt a művészi kísérletsorozatot, amelyben az univerzális romantika beleérző természetszemlélete már a nemzeti érzésre alapozó tudatformák ábrázolásával egyesül. Ezen időszak egyik kulcsfigurája Grundtvig, akit gyermekkorától kezdve folyamatosan foglalkoztatott az óészaki mitológia. Vidéki lutheránus papcsaládban született, majd később ő is a koppenhágai egyetemen tanult teológiát, történelmet, irodalmat. Szívós munkával megtanult óizlandiul, lefordította dánra az *Eddát*, illetve Saxo Grammaticus történeti tárgyú műveit. Ehhez a tematikai vonulathoz csatlakozott 1832-ben megjelentetett monumentális műve, a *Nordens Mytologi* (*Észak mitológiája*, 1832) illetve később a *Haandbog i Verdens Historien* (*A világ történelem kézikönyve*, 1843) is.³⁵ Kezdetől fogva igyekezett kontaktust teremteni korának vezető szellemiségeivel, ezek a próbálkozások azonban rendre kudarcot vallottak. Mynster és Oehlenschläger éppúgy értetlenséggel fogadta munkáit, mint például A. S. Ørsted. Teológiai tárgyú megnyilatkozásaival azonban, ha lehet, még nagyobb ellenállásba ütközött. Grundtvig fellépése idején még megingathatlannak tűntek az ortodox dán evangélikus–lutheránus egyház szellemi pozíciói. Az ő tanai szerint azonban Istennek az emberek felé áradó szeretete és kegyelme olyan méretű, melyekhez képest eltörpül a földi életben elkövetett bűnök jelentősége. A megmaradás egyedüli záloga az istenhitükben rendíthetetlen emberek gyülekezetének létezése. Ez az összetartó erő az, amely garantálja az élő Isten jelenlétét a vallásos közösségben. Grundtvig felvetésének értelmében ezért a gyülekezeti, templomi életet amennyire csak

³⁵ BERNÁTH István, *Nikolaj Frederik Severin Grundtvig = Világirodalmi lexikon*, IV, 18–19.

lehet, nyitottá kell tenni. A merev, dogmatikus szempontoktól való függetlenedés aztán lehetővé teszi, hogy Isten üzenete közvetlenül juthasson el minden hívő lélekhez. Mindennek megvalósulása azonban értelemszerűen a hagyományos értelemben vett hitélet, az államegyház szerepének marginalizálódásához vezet. Ha ugyanis mindez ennyire egyszerű, akkor vajon mi szükség van a papokra, a hosszú évekre nyúló teológiai képzésre?³⁶

Amint az várható volt, a szabad templomi szemlélet gyakorlata hangoz nemtetszést váltott ki a lutheránus egyház meghatározó köreiben. Grundtvig nemcsak lelkészi hivatalhoz jutott egész életében igen nehezen, hanem például 1825 nyarán, egy H. N. Clausen nevű teológus alapvetését cáfoló dolgozata miatt rágalmazásért még perbe is fogták, sőt el is ítélték.³⁷ Az általa elindított szellemi lavinát azonban ekkor már nem lehetett feltartóztatni. A grundtvigianizmus eszmeisége mind erősebb gyökereket eresztett a társadalmi köztudatban. Gondolati hullámverése még az 1870-es évektől kezdődő „modern áttörés” irodalmi mozgalmának képviselőt is áthatja. Henrik Pontoppidan *Lykke Peer (Szerencsés Péter)* című regényének hőse például személyiségfejlődésének egy kitüntetett szakaszában, eltávolodva a lelkész apa által képviselt lutheránus ortodoxiától, házassága idején éppen ehhez az oldottabb, derűsebb, evilági templomi szemlélethez jut közel. Ezzel szemben az abszolutizmuson alapuló társadalmi-politikai berendezkedés hosszú évtizedeken át visszaigazolása volt a hívektől, az állampolgároktól feltétlen engedelmességet követelő hagyományos vallásos ideológia egyedüli igazságának. Az ember eredendően bűnös voltából ugyanis az következik, hogy nincs joga ellentmondani sem Istennek, sem a királynak. Az abszolutizmus időszakának irányadó zsoltároskönyve Thomas Kingo odensei lutheránus püspök nevéhez fűződött. Ezekben a versekben alapvetően az esendő ember rezignált szólama csendül fel, aki a vezeklés szándékával fordul létezése egyetlen alapjához, Istenhez. Ez az életérzés hatja át Thomas Kingo sokat idézett,

³⁶ Ebbe KLØVEDAL REICH, *Napsütés és villámlás. Grundtvig és az élethez írt dalai*, Szentendre, Budapest Környéki Népfőiskolai Szövetség, 2010, 64.

³⁷ *Uo.*, 70.

Keed af Verden og kier ad Himmelen (Isten neki båt) című zsoltárát. Grundtvig egyik legismertebb verse, a *De Levendes Land (Az élők országa, 1824)*³⁸ kifejezetten az ebben megmutatkozó életidegen szemlélettel polemizál. Ezen költeménye azonban nemcsak a barokk konvencionális megközelítésmódjával szemben jelent be ellenvéleményt, hanem már átírja a korát masszívan uraló romantikus esztétika néhány alaptételét is.

Maga a költemény négy szerkezeti egységre tagolódik. Az első rész (1–3. strófa) egy időtlen paradicsomi létállapotot ábrázol. Olyan világot tár elénk, amely után lényegében minden ember gyermekies ösztönével vágyakozik, hiszen az egyenesen az édeni ártatlanság felhőtlen boldogságába vezet vissza. A 4–6. versszak azonban már arról tudósít, hogy az elvesztett édent festő álomkép csalóka káprázat csupán, a valóságban már rég nem létező entitást jelöl. Rekonstrukciójára még a költő sem lehet képes, hiszen minden idegszálával ő is a földi szféra jelenségeihez tapad. A 7–9. strófát felölelő rész azonban fordulatot hoz. Úgy tűnik, hogy a keresztény hit mozgósító ereje mégiscsak képessé tehet az elvesztett paradicsom visszaállítására, de csak akkor, ha nem tagadja meg magában az emberi esendőséget, ha be tudja fogadni a felülről áradó végtelen isteni szeretetet. A 10–12. versszak a megvalósulás feltételrendszerét fogalmazza meg. E gondolati egység központi fogalma már nem az álom, hanem a remény, amelynek magva a keresztség szentsége. Mert még ha a remény éppen olyan tűnékeny természetű is lehet, mint az álom, abból a bizonyosságtudatból táplálkozik, hogy maga a földi világ sem más, mint az isteni birodalom része. Végül a 13. záróstrófa azt igyekszik tudatosítani olvasójában, hogy mivel az öröklét mennyei országa evilági életünk szerves részévé tehető, jóval több és más, mint egy belső, elmosódó tudati kép.³⁹

³⁸ A vers néhány részlete magyarul is olvasható. BERNÁTH István *Skandináv költők antológiája* c. kiadványának 336–337. oldalán JÁNOSY István fordításában négy, míg Ebbe KLØVEDAHL REICH fentebb idézett *Napsütés és villámlás* c. kötetének 65. oldalán nyolc versszak található.

³⁹ Niels EGEBAK, *De Levendes Land. En fortolkning*, Grundtvig studier, 1970, 67–77.

Grundtvig ebben a versében tudatosan Kingo versének ritmikáját, strófaépítkezési formáját imitálja. Gondolati kiindulópontja azonban eredendően más: előfeltételezése szerint a földi világtól való búcsú, a hívások rezignált szemlélete önmagában véve még nem elégséges az üdvözüléshez. Sőt, még az általános romantikus megközelítést is újraírni látszik, amikor a staffeldti perspektívát megfordítva a földi létben nem a börtönt, hanem éppen a mennyei örökkévalóság megtapasztalásának korlátlan lehetőségét pillantja meg. De elhalványul a versben az a gyermekien naív, Aladdin-típusú költői magatartás is, amely a poézis mindenhatóságába vetett romantikus hitével Oehlenschläger felfogását jellemezte. A második gondolati egységtől kezdve Grundtvig nyíltan a romantikus létértelmezés központi kategóriáját képező álom létjogosultságát kérdőjelezi meg, mégpedig azért, mert az nem mutatja meg számunkra az „igazán élők” országába vezető utat. Illékony természetével („flygtige Drøm”) egyszerűen elpárolog a végtelenül hömpölygő időfolyamban, amelynek végállomása az elkerülhetetlen halál. Az 5. versszak az álmóról már nyíltan mint csalódást („skuffende Drøm”) okozó tapasztalatról beszél: buborék léte nem az örökkévalósághoz, hanem a pillanathoz kötött („Du skinnende Boble paa Tindernes Strøm”). Nincs lényegfeltáró ontológiai mélysége, a költészet eszközeként is csak bizonytalanul villódzó árnyjátékot („glimrende Skygger”) produkál. Délibábszerű tü-nemény csupán, amely elszomorító módon éppen akkor takarja el igazán előlünk a valóságot, amikor leginkább megragadni látszik azt („Naar Skyggen er ligest, da hulke de Smaa / Som stirre derpaa!”). A költő tehát csupán énekelhet „az öröklét gyöngyéről szőtt álmodás”-ról („Fortryllende Drøm / Om Evigheds-Perlen”), arról a hiábavaló vágyról, amely eredménytelenül kutatja a művészet legmélyebb hatoló rétegeiben is az örökkévalóság kvintesszenciáját. A következő szerkezeti egység gondolati irányváltását a dikció módosulása is jelzi. A 4–6. strófa nyitóso-raiban az álom attribútumainak („flygtige”, „skuffende”, „fortryllende”) részletező kifejtésére került sor. Hatásosan érzékeltette ezt a költői szándékot az enjambement-ok sorhatárokat áttörő, kígyózó mozgása. Ezek szerkezeti helyét a 7. versszaktól kezdődően a kereszténység szókészleté-

ből származó invokatív fordulatok töltik be. A kurtán lecsapódó imperatívuszok a költeménynek erősen emphatikus nyomatékot adnak, az egyre lendületesebbé váló argumentáció pedig arról győz meg, hogy míg a romantikus álom szükségszerűen torkollik a halálba, addig a keresztény költő szeretetben és reményben megújuló hite az örökkévalóságban való részesülés zálogát jelenti. Ráadásul, még csak nem is a távlati jövő mennyországában, hanem itt és most, a földön. Az elvesztett édeni ártatlanság tehát visszanyerhető, mégpedig a keresztség folyamatosan megújulást lehetővé tevő szimbolikus aktusában. Az ilyen karakterű költészet nem tehetetlen, nem erőtlen, mert az isteni szellem közvetlen kisugárzásából nyeri helyzeti energiáját. Az elsüllyedt paradicsomról nosztalgizáló romantika tárgyát csak negatív minőséggel (idő, szomorúság, vágy, idegenségérzet, távollét) képes karakterizálni, ezzel ellentétben a keresztény zsoltárköltészet csupa pozitív értékhordozó: örökkévalóság, boldogság, teljesség, identitás, jelenvaló lét.⁴⁰ Grundtvig is értő beleérzéssel simogatja végig tekintetével a teremtett világ megannyi csodáját, a kéken feszülő égtől egészen a zúgó fővényekig. Míg azonban ez az euforikus léttapasztalat Staffeldtnél csupán egy mindent beárnyékoló általános hasadásélményben, Oehlenschlägernél pedig egyfajta panteista áhítatban oldódik fel, Grundtvig számára egyedül a mindent átható szeretet keresztény mentalitásának lírai kifejeződése lesz.

4. Mítosz és történelmi emlékezet. Ingemann

Grundtvig erősen vallásos töltetű nemzetépítő programjának megvalósítása során igazán tartós szövetségesre csak a nála pár évvel fiatalabb Ingemann személyében lelt. Mindketten úgy gondolták, hogy a háborús vereséget követő apátiából fel kell rázni a nemzetet, amelynek egyik legkézenfekvőbb eszköze a közös történelmi múltban gyökerező tradicioná-

⁴⁰ *Üo.*, 75.

lis értékek felmutatása. Ingemann ugyancsak papi családban született, majd szülei korai halálát követően a koppenhágai egyetemen tanult. Grundtvig mellett fél évszázadon át ő számított a nemzeti-keresztény szellemi megújulás legjelentősebb alakjának.⁴¹ Ifjúkori verses elbeszélése, a *Varners poetiske Vandringer* (*Varner költői vándorlásai*, 1813) még nyilvánvalóan a német koraromantika gondolati vonzásterében született. Főhőse nem meglepő módon megint csak az örökkévalóságra áhítozó költő, aki kezében mindössze egy hárfával indul vándorútra kora Dániájában. A bornírt nyárspolgáriság közegeiben aztán lépten-nyomon tapasztalnia kell, hogy művészi álmódosásával folyamatosan zátonyra fut. Idegenségérzete egyre messzebb taszítja a társadalmi valóságtól, amelyet bizonytalan karakterű, testetlen sóvárgásával igyekszik kompenzálni. Vágya később egy szép szűz személyében mégis konkrét tárgyra lel. Varner természetesen versben vallja meg Mariának szerelmét, aki anélkül utazik el, hogy a férfi lánykérésére válaszolna. A fiatal költő a félreértéseknek köszönhető lelki fájdalom miatt ágynak esik. Életkedve csak akkor kezd visszatérni, amikor kiderül: szerelme pusztán azért távozott el tőle átmenetileg, hogy frigyükhöz szülői hozzájárulást kérjen. A házasságkötés elől aztán később minden akadály elhárul, mert az apa nem tagadja meg a beleegyezést. Szerelmük a szó földi értelmében mégsem teljesedik be, mert testi kapcsolat az esküvőt követően sem létesül közöttük. Boldogságuk nem lehet tökéletes, amelynek alapvető oka az, hogy az örökkévalósággal eljegyzett lelkük a romlékony, enyészetre ítélt testbe zárva vergődik. Amikor azonban Maria súlyosan megbetegszik, Varner előtt felsejlik a megoldás. Szándékosan kapja el tőle a gyógyíthatatlan fertőzést, így követve kedvesét a halálba. Utolsó levele így már abban a boldog bizonyosságtudatban íródik, hogy szerelmük Isten színe előtt rövidesen örökre fog beteljesülni.

Ingemann e korai műve a wertheri kérdésfelvetésre az univerzál-romantika sajátos, Staffeldtnél már megtapasztalt válaszát adja. A bemutatott tisztán lelki alapozású szerelem nem más, mint az egyedül lehetséges út az individuum és a világmindenség között elveszett egykori har-

⁴¹ BERNÁTH István, *Bernhard Severin Ingemann = Világirodalmi lexikon*, V, 64–65.

mónia helyreállítására. Ez a hasadás persze csak akkor szüntethető meg, ha a lélek képesnek bizonyul arra, hogy a halál érintésére teljesen megszabaduljon földi béklyóitól. E boldog egyesülés reménye viszont csak az álmovilág horizontján sejlik fel – ezt az élményt evilági életünkben, ha csak pillanatokra is, a koraromantika víziója szerint egyedül a művészet tudja jelenvalóvá tenni. Ingemann azonban a Norvégiát a nemzetestről leválasztó kiel békeszerződés (1814) megkötése után nyilvánvalóan nem haladhatott ezen az úton tovább. A frissen átélt történelmi kataklizma logikus módon a dán identitástudat újrafogalmazását követelte meg. Az általános fellendülés mámorában Aladdin, a szerencse fia még joggal lehetett a dán hovatarozás legekleatásabb kifejeződése. A háborús vereség után azonban gyökeresen megváltozott a helyzet. Az apátiába süllyedő ország polgárai számára nyilvánvalóan új nemzeti ikont kellett keresni: az óskandináv középkor történelmében bolyongó Ingemann így bukkant Holger figurájára.⁴² De nyilvánvalóan nem volt tartható az az oehlschlägeri felfogás sem, amely a költészet lényegét még önmagáért való létében, semmiből világokat teremtő potenciáljának aladdini képességében határozta meg. Ingemann e művében a költészetnek elsősorban nem esztétikai funkciója, hanem tömegmozgósító ereje van, amely képessé tehet megacélozni a lankadó kart, erősíteni az elbizonytalanodó tudatot. A Dán Holger egyébként valóban élt, a legendás harcos emlékét mindenekelőtt az ófrancia *chanson de gest* műfaja őrizte meg. A történelmi források szerint Holger egy Gudfred nevű dán király utódja volt. A monda többek között azt beszéli el, hogy az ő leszármazottja viszont Nagy Károly egyik fia kezének esett áldozatul. Az apa bosszút esküdött, amely azonban végül mégsem teljesedett be. Hét évi háborúskodás után békét kötöttek egymással, sőt, szövetségesek is lettek. A Frank Birodalmat folyamatosan sakkban tartó mórok ellen például már együtt vonultak hadba. A hagyomány szerint Kronborg várának egyik pincéjében alussza

⁴² A Dán Holger a nemzeti romantika közkedvelt történelmi alakja, akiről Baggesen már 1789-ben operaszöveget írt. De feltűnik például Grundtvignál is, aki a *Det var en sommormorgen* (*Egy nyári reggelen történt*, 1850) című versében az első schleswig-holsteini háború véres istedti ütközetének állít költői emléket.

örök álmát, az őt ábrázoló szobor alatt. A képmás talpig vasba öltöztet, fejét erős karjaira támasztja, miközben hosszú szakálla egy márványasztalra csüng. Holger egész nap csak szunyókál, de álmában minden hazai történetet lát. S ami a legfontosabb: ha Dániát veszély fenyegeti, szelleme újra testet ölt, s győzelemre vezeti országát. Ingemann alapján véve ezt a tematikát dolgozta fel 1837-ben írt, *Holger Danske* című románcában, amely szerencsés ötvözetét nyújtja az univerzál-romantika és a nemzeti romantika korabeli törekvéseinek. Főhősén keresztül a szerző Dánia történelmének legfontosabb szakaszait jeleníti meg. Maga a költői vállalkozás kimutathatóan Grundtvig hatása alatt formálódott. Ingemann kezdettől fogva mély fogékonyságot tanúsított ugyanis a népi kultúra iránt, Oehlenschlägernél pedig gyakorlati példát talált arra is, hogy miképp oldható fel a románcos epikai forma a dalszerűségben.⁴³ Ingemann a vasgyúró jelképes figurájának ábrázolásán keresztül kísérletet tett a dán népszellem lényegiségének megragadására. Érdekes módon azonban olyan tematikát dolgoz itt fel, amelynek gyökerei még csak nem is a hazai szellemi talajba nyúlnak. A Holgerről szóló legendákat eredetileg számára is az ófrancia *chanson de geste* műfaja őrizte meg. Ez a mű a XII–XIII. század idején született, *La Chevaliere Ogier de Dannemarche and L' hystoire d' Ogier le Dannoy*s címmel. Az itt elbeszélte történet Dániában csak jóval később, a XVI. században vált ismertté Christiern Pedersen fordítása (*Olger Danskes Krönnike*) révén. Holger alakja éppen olyan elevenen élt tehát a köztudatban, mint nálunk Toldi Miklósé: a könyv Kristoffer Nyrop szerint minden parasztcsalád otthonában megvolt, esténként rendszeresen együtt olvasták.⁴⁴ Ingemann ábrázolásában ez a népi hős olyan figurává formálódik, aki kalandozásai során gyakorlatilag csak örökös defenzívában élve képes megfogalmazni a maga identitását. Az Aladdin-kultuszban gyökerező keleti nosztalgia⁴⁵ ugyan a *Holger Danske* egyes epi-

⁴³ Gustav ALBECK, *i. m.*, 206.

⁴⁴ Kilde er B. S. INGEMANN, *Holger Danske*, Kristoffer NYROP (red.) København, Dansklærer foreningen, 1893, 95–96.

⁴⁵ Oehlenschläger *Aladdin*ját követően számos keleti tárgyú mű született a XIX. század első felének dán irodalmában. Ezek elsősorban Andersen nevéhez fűződnek,

zódjai szerint is tovább él, de az orientalizmus már nem involválja automatikusan a miszcegenáció korábbi pozitív vonatkozásait. A Dán Holger számára ugyanis már a más nemzetiségű Európa is kockázatos terepnek számít, amely még pusztán életére nézve is folyamatos veszéllyel jár. Ez az alapvetően ellenséges közeg viszont kiválóan alkalmasnak bizonyul arra, hogy személyét tőle megkülönböztetve, elsősorban mint dánt fogalmazza meg önmagát, mint ahogy arra már a beszédes névhasználat is nyomatékosan utal: Dán Holger. Ingemann beállításában Holger szerves részét képezi annak a hazai emberi közösségnek, amely emlékezetében alakját mint magával egyívásút őrizte meg. Szerinte a jelen idő dalnokának így nincs is más dolga, mint hogy modernebb formába öntve, de lényegében különösebb változtatások nélkül mesélje el újra hallgatósága számára a dicső közös régmúlt felidézésre váró eseményeit. A nemzeti romantika költője ugyanakkor mindent elkövet, hogy a Pedersen által megjelenített figurát az egykorú olvasóközönséghez még közelebb vigye, de ezzel egyidejűleg, az általa képviselt értékeket mégis elvontabb síkra emelje. Ezt a művészi szándékot célozzák azok az aprónak tűnő, ám mégis fontosnak tűnő változtatások, amelyekkel Ingemann forrásának kezelésekor él. Pedersen például hősről mindvégig egyes szám harmadik személyben beszél, megőrizve az ábrázolt személy fizikai konkrétságát akkor is, amikor a mű végén Holger visszatérésére tesz határozott ígéretet („gjenkomme og frelse sine Landsmænd”). Ingemann előadásában viszont a történet mindvégig 1. szám első személyben fut, de Holger alakja már a mítosz kódéba vesz, hiszen itt a hős fogadalma mindössze arra vonatkozik, hogy mindig eleven része marad majd a nép szellemiségeinek („Med Lyst jeg kommer mit Liv ihu:/jeg lever med Folkeanden”).⁴⁶

mint pl. a *Maurerpigen* (*A mór leány*, 1840) című dráma, a *Nattergalen* (*A fülemüle*, 1844) mese vagy az *En Digters Baraar* (*Egy költői barátság*, 1842) útirajz. Ingemann is írt a *Holger Danske* után keleti témájú elbeszélést: *Araberne i Constantinopel* (*Arabok Konstantinápolyban*, 1850).

⁴⁶ Trevor ELKINGTON, *Holger Danske as Literary Danish Identity in the Work of H. C. Andersen and B. S. Ingemann* = Hans Christian ANDERSEN, *A Poet in Time*, ed. Johan

Tíz év sem telik el azonban még Ingemann művének megjelenése óta, amikor Andersen *Holger Danske* (*A dán Holger*, 1945) című elbeszélése újabb fordulatot jelez a dán identitástudat alakulástörténetében. Első ránézésre is feltűnő, hogy a nagy meseíró patriotizmusa mennyire más alapokra épül, mint elődjéé. Míg ugyanis Ingemann még „hisz” a Holger-mítoszban, Andersen a maga történetében már inkább csak a legenda szellemiségét őrzi meg. A Dán Holger történetét az ő meséjében egy öreg nagyapó beszéli el egyszer kis unokájának. A múltidézés keretében megjelenített történelmi figurák többsége azonban már nem is harcos. Az öregember megmagyarázza, hogy „nem a kardban rejlő erő az egyetlen erő: fölmutatott a polcra, ahol régi könyvek sorakoztak, köztük Holberg összes komédiáinak agyonolvasott kötetei – mulattató írások voltak, az ember úgy érezte, mintha személyesen ismerné a rég múlt idők hőseit.”⁴⁷ Andersen elbeszélője olyan művészekre, tudósokra hivatkozik inkább, akik saját életfelfogásának, nemzeti identitástudatának hiteles propagátorai lehetnek. Így kerülhet fel a királyok, vitézek mellett Andersen történelmi tablójára Tyge Brahe, Bertel Thorvaldsen vagy éppen Ludvig Holberg is. Andersent gyakran illették kortársai a hazafiatlanság vádjával. Johan Ludvig Heiberg például előszeretettel támadta őt azzal, hogy miközben Andersen önfeledten ecseteli a Dardanellák és a török bazárok szépségét, saját hazájának értékeit észre sem veszi, Dánia öblei felett csupán elsuhan lankadó figyelme. Az ő nemzeti identitástudata azonban már

de MYLIUS, Aage JØRGENSEN, Viggo HJØMAGER PEDERSEN, Odense, Papers from the Second International Hans Christian Andersen Conference 29 July to 2 August 1996. Odense Universitets Forlag, 1999. Az idézett kiadás helye: Bernhard Severin INGEMANN, *Holger Danske*, udvalg og indledning ved C. P. O. CHRISTIANSEN, Duplex-Trykkeriet, 1944.

⁴⁷ Hans Christian ANDERSEN *Összes meséje*, Bp., Videopont Kft, 1995, 221. Dánul: „ganske tydelig forklarade han at det var endnu en styrke foruden den der lå i sværdet og han han pegede på hylden hvor det lå gamle bøger, hvor alle Holbergs komedier lå, de som så tit var læst, for de var så morsomme, man syntes ordenlig at kende alle de personer deri fra gamle dage.” Idézett kiadás: H. C. ANDERSEN, *Eventyr*, II, kritisk udgivet ved Erik DAL, København, Hans Reitzels Forlag, 1964, 98–102.

merőben más jellegű, mint akár Ingemanné volt. Andersen felfogása mai értelemben vett „európai”: nem oppozicionális módon közelít a kontinenshez, hanem úgy jeleníti meg Dániát, mint az európai közösség szerves részét.⁴⁸ Ennek félreérthetetlen jelzése, hogy Andersen már békés állapotokat ábrázol: az idegen hajók úgy vitorláznak át az Öresundon, hogy közben egy pillanatig sem fenyegetik az ország biztonságát: „Volt Dániában egy öreg kastély, Kronborg vára. Ott magaslik az Öresund partján, hol naponta százával vitorláznak el a nagy hajók – angol, orosz, porosz hajók –, és ágyúszóval köszöntik az ódon várkastélyt: – Bumm! – És Kronborg vára visszaköszönt: Bumm! – De Dán Holger nem riadt föl álmából, akárhogy dörgött is az ágyú, hiszen ez még csak békés adjonisten-fogadjisten. Másféle dübörgés kell ahhoz, hogy fölébredjen mély álmából, de akkor aztán talpra szökken, mert Dán Holgerben el nem apadt a vitézi erő.”⁴⁹ A napóleoni háborúk lezárulásával tehát eljött a békés építkezés és együttműködés ideje. Sokatmondó, hogy már Andersen első, külföldön sikert arató regénye, az egy évtizeddel korábban írt *Improvvisatoren* (*A rögtönző*, 1935) című regény sem Dániában, hanem éppen az európai kultúra egyik bölcsőjében, Itáliában játszódik.

⁴⁸ Erről részletesen l. Trevor ELKINGTON fentebb idézett cikkét.

⁴⁹ „Og uden for Kronborg skinnede den klare dag og vinden bar jægerhornets toner over fra nabolandet, skibene sejlede forbi og hilste: 'Bum! Bum' og fra Kronborg svarade det 'Bum! Bum' men Holger Danske vågnede ikke hvor stærkt de skød, for det var jo bare: 'Goddag!' – 'Mange tak!' Der skal skydes anderledes for han vil vågne: men han vågner nok, for der er krummer i Holger Danske!”

II. A ROMANTIKUS KÖLTÉSZETESZTÉTIKA PROKLAMÁCIÓJA

Hans Christian Andersen: *Improvisatoren* (*A rögtönző*)

Hans Christian Andersen neve meseíróként ivódott be az európai köztudatba. Kevésbé ismert körülmény, hogy Andersen a mese mellett más műfajokban is eredményesen kísérletezett, többek között színműveket, verseket, regényeket is írt. A nemzetközi elismertséget számára nem mellékesen éppen első regénye, az 1835-ben írt *Improvisatoren*⁵⁰ hozta meg, amelyet Rómából hazatérve, friss itáliai élményeinek hatása alatt vetett papírra.⁵¹ A dán irodalomban Oehlenschläger *Aladdinja* a dráma, Andersen szóban forgó műve viszont a regény műfajában állítja először az ábrázolás középpontjába a romantikus zseni-esztétika és létértelmezés kulcsfiguráját, a költőt. Ezzel pedig nemcsak a dán irodalom első művészregényét⁵² írja meg, hanem értékes adalékokkal szolgál romantikaértésünk posztmodern megközelítéseihez is. Az Aladdin-téma azonban a mese műfajában sem hagyta őt érintetlenül, hiszen éppen az *Improvisatoren*

⁵⁰ A regény magyarul *A művész szerelme* címmel 1930-ban jelent meg Budapesten, Margittay György tolmácsolásában. A fordítás egy erősen lerövidített változatban látott napvilágot, így alkalmatlan arra, hogy igényes szövegelemzés alapjául szolgáljon. A dán nyelvű idézetek az alábbi kiadásból származnak: H. C. ANDERSEN, *Improvisatoren*, Det danske Sprog- og Litteraturselskab, Borgen, 1995. A rövidebb citátumokat zárójeles formában a főszövegben, a nagyobb terjedelműeket lábjegyzetes formában közöljük.

⁵¹ A mű fogadtatásához részletesen l. Ivy York MØLLER-CHRISTENSEN, *Den gyldne trekant. H. C. Andersens gennembrud i Tyskland 1831–1850*, Odense, Odense Universitetsforlag, 1992, 62–74.

⁵² A regény sajtó alá rendezője, Mogens Brøndstedt vélekedik úgy, hogy ez az alkotás a dán irodalom első művészregénye („vor første kunstnerroman”). Idézi: Dag HEEDE, Syddansk Universitetsforlag, Odense, 2005, 85.

keletkezésének évében vetette papírra az e gondolkörbe ágyazódó *Fyrtojet* (*A tűzszerszám*, 1835) című közismert történetét.⁵³

Beszéd és írás

Az *Improvisatoren* előadásmódja a retrospektív én-elbeszélés narratológiai hagyományára épül. A cselekmény mozgása lineáris vonalú, a beszédhelyzet és a nézőpont egy pillanatra sem válik el egymástól, minden szituációt kizárólag az én-elbeszélő szemszögéből látunk. A történetben nincsenek előre- vagy hátraugrások, a gyakori színtérváltozások sem bontják meg a kronológia szukcesszív rendjét. Ezek az elbeszélés-technikai elemek akarva-akaratlanul elősegítik az anderseni írói koncepció érvényesülését, amely a művészet, a szerelem vagy a természet jelenségeit kizárólag a gigantikus jelentőségűvé növesztett alkotó szubjektum látószögéből, az ő egyéni szemléletének szűrőjén keresztül engedí érvényre jutni. A német koraromantika megközelítésében éppúgy, mint Oehlen-schlägernél, a költő az egyetlen a földön, aki veleszületett zsenialitásából adódóan, újra átélhetővé képes varázsolni az emberiség számára az antikvitás után megszűnt égségélményt. Maga Antonio is már gyermekkorra éveinek elbeszélése során arról számol be, hogy különös jellegű álmái voltak, melyeket esetenként saját fantáziájából egészített ki.⁵⁴ Gyorsan híre ment így, hogy ő csak Isten gyermeke („Guds Barn”) lehet. Az álom nyelve pedig novalisi értelemben egyben a költészet nyelve is. Amikor egy valósággal árkádai hangulatú környezetben, édesanyjával sétálgatva szem- és fültanúja lesz annak, ahogy egy kisfiú hangszerkísérettel verset ad elő, máris eldőlni látszik rendeltetése a földön. Ezért buzdítja őt rögtönzésre festőbarátja, Federigo („Du skulde have improviseret igjen”), aki szerint Antonio is költő, csak meg kell tanulnia versbe szedni

⁵³ Erről részletesen l. Harry RASMUSSEN, *Eventyret 'Fyrtojet' – set og vurderet i fire grundlæggende tydnings-planer*, 2006. Internet: [www. Livetseventyr. Dk/3-11](http://www.Livetseventyr.dk/3-11). Htm, letöltve: 2014. aug. 6.

⁵⁴ „jeg snart fik flere forunderlige Dromme, skabte ogsaa selv nogle”

a mondandóját.⁵⁵ Antonióban két olyan dolog tudatosul itt, amely alapvetően határozza majd meg a romantikus költő profiljának alakulását. Mert egyfelől a poeta, originális tehetségéből adódóan ösztönös módon, tehát „rögtönözve” alkot, másfelől pedig a romantikus művész szemléletében a zene és a költészet az ősidők óta egymástól elválaszthatatlan.⁵⁶

Antonio költővé válásának újabb fontos állomását a korábbi költői példaképekkel, Petrarccal és Dantéval való megismerkedése jelenti. A pretextus receptív élménye alapján írja meg élete első valódi versét.⁵⁷ Iskolatársa, Bernardo mesterinek találja ezt a Dante-utánérzést,⁵⁸ s kijelenti, hogy Antoniónak feltétlenül el kell szavalnia ezt a költeményt az iskolai ünnepségen. Antonio vonakodik, melyre Bernardo úgy reagál, hogy akkor engedje át neki a szerző és az előadó jogát. Antonio nem utasítja el a javaslatot, s ő maga a rendezvényen egy másik költeményével lép fel. A „plagizálás” tehát a szerző engedélyével történik, hiszen Antonio önként megy bele a játékba. Bár őt is megtapsolják, igazi sikert végül csak Bernardo arat.⁵⁹ Antonio meglepetten állapítja meg magában, hogy a hallott verset egészen újszerűnek érezte ahhoz képest, mint amikor ő olvasta fel azt barátjának.

Hans Robert Jauss Italo Calvino *Ha egy téli éjszakán egy utazó* című művének elemzése közben idézi fel azt az érdekes szituációt, amikor az író főhős, Silas Flannery arról értesül, hogy Japánban egy kiadó „megszerezte regényei alapképletét.”⁶⁰ A kulcs birtokában aztán zavartalanul megkezdődhet a Flannery-művek sorozatgyártása. A kárvallott Silast azonban a tartós felháborodás helyett csak egyfajta „különös izgalom”

⁵⁵ „Du er jo ogsaa en Lille Poet! Du maa lære at sætte Dine Taler i Vers!”

⁵⁶ „Nu forstod jeg da, hvad en Poet maatte være, altsaa En, der kunde synge smukt, hvad han følte og saae.”

⁵⁷ „Dante og hans udødelige Værk blev saaledes mit første Digt, som jeg nedskrev paa Papiret”

⁵⁸ „Bernardo hørte mit Digt og fandt det ganske mesterligt”

⁵⁹ „Dristig og stolt fremsagde han mit Digt om Dante [...] Det meest eenstemmige Bifald tilfaldt ham.”

⁶⁰ Hans Robert JAUSS, *Egy posztmodern esztétika védelmében = Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – hermeneutika*, Bp., Osiris Kiadó, 1997, 241–242.

keríti hatalmába. Elképzeli japán hasonmását, amint valamelyik történetét éppen a saját habitusának megfelelően hangszereli át, s rádöbben, hogy „ezek az olcsó másolatok” olyan kifinomult és titkos bölcsességek hordozói, melyeknek az igazi Flannery-művek teljes híjával vannak.”⁶¹

Ha tehát az ismétlődő úgy képes megőrizni a maga identitását, hogy közben a befogadás aktusában mégis valami merőben mássá változik, akkor a műalkotást leginkább úgy definiálhatjuk, mint egy kifejezetten fikcionális konstrukcióban megmutatkozó feltárást. A szituáció kapcsán Antonio nemcsak arra döbben rá, hogy még „a szó szerinti ismétlés sem azonos az eredetivel”, hanem „felfedezi a plágium eddig nem sejtett magasabb esztétikai értékét.”⁶² is. Tudatában a „másolat” értelemszerűen felülírja az „eredetit”, ráadásul a nem várt siker végül éppen magára a szellemi tolvajra hat nyomasztóan. A szerinte érdemtelenül szerzett dicsőség ugyanis Bernardót arra készteti, hogy elhagyja a jezsuitákat. Közös történetük szálai így aztán az iskola falain kívül szövődnek majd tovább.

Különösen a dekonstrukció elméletírói hívták fel az utóbbi időben a figyelmet arra, hogy a romantikában milyen fontos tényezőnek bizonyul-

⁶¹ Jauss itt Italo Calvino regényének egy mondatát idézi. Maga a felvetett probléma érdekes alakváltozatban mutatkozik meg a dán teoretikus, Georg Brandes írásaiban. Brandes a német romantikus iskoláról írt tanulmányában arról értekezik, hogy noha a német költészetben „több élet” van, a művészi megformáltság tekintetében mégis a dán viszi el a pálmát. Megállapítja, hogy a dán irodalom ugyan inkább csak befogadja a német földről érkező témákat, gondolatokat, ám sokkal biztosabb kézzel ragadja meg és önti formába a kapott anyagot, mint ahogy azt azzal eredeti szerzői tették. Az átdolgozások eredményeként a korabeli, alapvetően Brandes által meghatározott szellemi köztudat szerint, esetenként tehát akár magasabb rendű esztétikai érték is létrejöhet, ami posztmodern szemszögből érdekes tanulságokkal járhat az eredeti és a másolat viszonyának e sajátosan dán értelmezéséről. Az idézett gondolatmenet tömör summázata dánul: „I Tysklands Poesi mere Liv, i Danmarks tilsvarende Poesi mere Kunst. [...] Den danske Literatur modtager de af Liv sprudlende Stoffer og Tanker, og det lykkes den ofte at give dem en mere sikker Form og et meget klarere Udtryk, end de fik i deres Hjemstavn.” Georg BRANDES, *Den romantiske skole i Tyskland. Indledning = Samlede Skrifter*, København, 1900, IV, 201–205. Az összefüggésre Masát András hívta fel a figyelmemet.

⁶² JAUSS, i. m., 241.

hat a befogadói pozíció jelentésképező ereje. Geoffrey Hartman például ennek kapcsán egyenesen „a költő–olvasó viszony fölcserélhetőségét vélelmezi.”⁶³ Mint láttuk, a Bernardo által előadott költemény ugyan szóról szóra megegyezik Antonio művével, ám azt a befogadás auditív aktusában maga az „eredeti” szerző is szinte „másvalaki” műveként érzékeli. Ebben a folyamatban az olvasó értelemszerűen válhat „szerző”-vé, a szerző pedig ezen a váltóponton az „olvasó” maszkját öltheti magára. Hartman Wordsworth néhány művével kapcsolatban egyenesen úgy véli, hogy „benne a költő mint olvasó recipiálható.”⁶⁴ Ennek az érdekes felvetésnek lesz kísérleti terepe Andersen regényében Antonio és Bernardo szerepcseréje, hiszen koprodukciójukban lényegében egymás szellemi arcát pillantják meg. A két szerepkör zavartalan átjárhatóságát további energiával táplálja a befogadás módjának a romantikában hangsúlyozottan emfatikus karaktere, amely az átélés, a beleérzés révén korlátlan tereket nyit az olvasó értelemképező kreativitása előtt.

Hans Georg Gadamer a nyelvhez és kultúránk nyelvi áthagyománnyozódásához fűződő viszonyunk taglalása közben igyekszik egymástól elhatárolni többek között a recitálás, a felolvasás és a magunkban olvasás fogalmát.⁶⁵ Leszögezi, hogy a felolvasás nem beszéd akkor sem, ha az hangalakban történik. A recitálás sem beszéd, mert ha kívülről (tehát: „fejből”) elmondunk, elszavalunk egy verset, az előadásban akkor sem a beszéd valamely eredeti jellegzetessége kel életre. Ez a szellemi mozdulat csupán a szöveg idealitásának emlékezetben megelevenedő nyelvművészetére vonatkozik. A recitálás eredményessége igazából az előadó színészi képességeitől függ. A jó színész képes lehet arra, hogy szavalatával a nézőben felkeltse a beszéd illúzióját, mert „az improvizáció művészete ténylegesen hozzátartozik a valódi színészi játékhoz.”⁶⁶ Andersen regé-

⁶³ Geoffrey HARTMAN, *Deconstruction and Criticism*, London–Henley, 1979, idézi EISEMANN György, *A folytatódó romantika*, Bp., Orpheusz Könyvek, 1999, 102.

⁶⁴ EISEMANN GYÖRGY, *A folytatódó romantika*, i. m., 102.

⁶⁵ Hans Georg GADAMER, *Hang és nyelv*, ford. TALLÁR Ferenc = H. G. GADAMER, *A szép aktualitása*, Bp., T-Twins Kiadó, 1994, 179–180.

⁶⁶ *Uo.*, 179–180.

nyében a „felolvasás” gadameri terminusának az „oplæse”, („felolvas”) a recitálásnak pedig a „fremdsige” („szaval, elszaval”) ige felel meg. Bernardo fellépése azért fontos, mert színre lépése egyértelmű impulzust jelent Antonio számára ahhoz, hogy saját művészetét a „felolvasás”-tól a beszéd szabadabb világa, az improvizáció felé lendítse. A recitálás ebben a tekintetben nyilvánvalóan olyan köztes állapotot jelöl, amely az írott szöveg egyszerű orális reprodukciójától egy lépéssel már eltávolodva, a kifejezetten élőbeszédszerű, rögtönző előadástechnika felé mutat.

Fordított alapállásból ugyanezt a felismerést erősíti meg a főhősben az operaénekesnővel, Annunziátával való megismerkedése is. Antonio már az előadáson beleszeret a nőbe, s az élmény hatására azonnal ír is hozzá egy pár soros szerelmi verset. Akárcsak az imént vizsgált jelenetben, Bernardo ezt a felolvasást is tetszéssel nyugtázza.⁶⁷ Antonio azonban most már nem éri be ennyivel. Miután magának is elolvassa néhány-szor saját versét, igazán jónak találja azt, s most már esze ágában sincs lemondani a szerzői pozícióról.⁶⁸ Sőt: a fikcionalás aktusa most éppen arra irányul, hogy kíváncsiságát kielégítve ő maga érzékelhesse, hogy vajon milyen hatást gyakorolna műve a „címzett”-re, a potenciális befogadóra nézve. Elképzei, ahogy a nő kezébe veszi a lapot, félig levetkőzve elhelyezkedik egy puha selyemszófán, s figyelmesen olvasni kezdi, mit is vetett a papirosra a számára ismeretlen, arctalan szerző.⁶⁹ A lázas fantáziális végeredménye természetesen az, hogy az olvasott mű katalizátorként kezd működni, hiszen annak esztétikai értékei a befogadóban élénk érdeklődést ébresztenek – magának a szerzőnek a személye iránt.⁷⁰ A romantika művészi gyakorlatában a befogadó-konstrukció reflexív

⁶⁷ „Jeg maatte nu læse ham mit Impromptu til hende, han fandt det guddommeligt.”

⁶⁸ Nu løb jeg i Tanken mit lille Digt igjennem, nedskrev det paa Papiret og fandt det smukt, læste det et Paar Gange for mig selv, ok skal jeg være oprigtig, Kjærligheden til hende gik næsten for meget over til Digtet, nu efter mange Aar seer jeg det med ganske andre Øine, den Gang fandt jeg, det var Mesterstykke.”

⁶⁹ „Hun har sikkert taget de top, tænkte jeg, nu sidder hun halv afklædt paa den bløde Silkesopha [...] og læser hvad jeg nedaandede paa Papiret.”

⁷⁰ „Hun maatte finde mit Digt smukt! Jeg fremstillede mig hendes Tanker, hendes Lyst til at kjende Forfatteren.”

„dekonstruálása” olyan olvasati lehetőségeket produkál, amelyek az olvasott vagy hallott szöveg erős retorizálásán alapulnak. Ez utóbbi körülmény megfelelő értékelése esetünkben különösen fontos. A koraromantika művészi létmódja erősen a beszédhez kötött, az alkotás és a befogadás így egyaránt „az írást programozó hang megjelenéséből-meghallhatóságából indul ki.”⁷¹ Bernardo az iskolai rendezvényen személyiségének teljes jelenvalóságával kelti életre a papíron néma, halott grafémákat. Az előadásmód könnyedségének, lazaságának benyomása kelti a közönségben az élőbeszédszerűség illúzióját, amely meg is alapozza az előadó által remélt spontán hatást. Ez a másodikként vizsgált jelenetben még csak Antonio ábrándvilágának horizontján felsejlő lehetőség, melynek elsődleges oka nyilván a szerző tényleges fizikai jelenlétének hiánya: a „magunkban történő olvasás” (Gadamer) pedig a romantikus esztétikában receptív szempontból kevésbé bizonyulhat hatékonynak. A fikcionalás aktusában a selyemszófán elnyújtózó nő is nyilván „magában olvas”: a befogadói szituáció csak akkor változik meg majd, amikor személyes megismerkedésüket követően Antoniónak ténylegesen lesz lehetősége arra, hogy a nő előtt egész művészi lényével feltárulkozhasson. A romantikus recepció működési mechanizmusaiban persze maga a létrehozott mű mindig másodlagos jelentőségű az alkotó szubjektum személyes kisugárzásához képest. Ez a magyarázata annak, hogy Antonio művészi fejlődése a textuálitástól mindinkább eltávolodva, a szerző személyiségének mindinkább teret adó, az élőbeszédszerűség retorikájában rejlő hatáskeltés lehetőségeinek kiaknázása felé halad.

Ezen felismerés felé tereli a főhőst az a momentum is, amikor egy karmestertől felkérést kap, hogy írjon operaszövegeket.⁷² Annunziata azonnal igyekszik őt a reménytelennek tűnő vállalkozásról lebeszélni. Részletesen kifejti, hogy a szöveg sorsa a képi és – főként – a hangzásvi-

⁷¹ EISEMANN György, *Az „aranykor” beszéde – az „ezüstkor” írása. A klasszicitás figurája a modern irodalom önértésében és hagyománysszemléletében = Aranykor – Árkádia*, szerk. KROÓ Katalin, FERENCZI Attila, Bp., L'Harmattan, 2003, 291.

⁷² „Kapelmastaren sagde mig ogssa noget Forbindlingt om mit Digt og rakte mig Haanden, idet han opfordrede mig til at skrive Operatexter.”

lágához való folyamatos, hasztalan alkalmazkodás. Hiába írja meg a szerző a maga darabját – mondja – hiszen alighogy készen van, máris jön a zeneszerző a maga ötleteivel. A díszlettervező szempontjait ugyancsak figyelembe kell venni, nem is beszélve a primadonna, s különösen az énekesnő speciális igényeiről, aki például megköveteli, hogy az adott versnek á-ra kell végződnie, mert ő csak arra tud trillázni. Mindennek eredményeként a szerző koncepciójából, az eredeti szövegből jóformán semmi sem marad, ám ha a darab megbukik, a kudarcért mégis elsősorban mindenki őt hibáztatja.⁷³ A felsorolt veszélyforrásokat látszik kiküszöbölni a romantikus költőnek az élőbeszédszerűségre alapozó improvizatori gyakorlat, amely sikeresen lendülhet át az írott nyelv jelentéstorzító korlátain.

Hans Georg Gadamer a fenomenológia hermeneutikai fordulatáról értekezve éppen a koraromantika kapcsán hívja fel a figyelmet arra, hogyan bontakozhat ki a nyelv dialogicitásának természete. Külön kiemeli, hogy ebben a párbeszédben nem az egyik vagy a másik beszélő, hanem az interakcióban képződő szemiózis „valamije” szólal meg.⁷⁴ Ezt a jelenséget jól tükrözi Antonio első átütő erejű rögtönzésének bemutatása a XI. fejezetben, ahol az alkotói folyamatnak már maga Annunziata is aktív részese lesz. A nő a halhatatlanságot adja fel témának („hun opgav mig Ordet: 'Udødelighed!'”), s így – meghatározva a gondolati mozgás irányát

⁷³ „De skriver et Stykke, sagde hun, aander Deres hele Sjæl i de yndigste Vers! Enheden, Characterne, Alt er vel udtænkt, men nu kommer Componisten, han har here en Idee, der maa anbringes, Deres maa bort, her vil han have Piber og Trommer, og De maa dandse dere efter. Theatrets Primadonna siger, at hun synger ikke, uden at der indlægges en Arie til en glimrende Bortgang, hun vil den furioso maestoso, om det passer maa være hans Ansvar! [...] Nu kan Signora ikke slaae Roulader paa den Stavelse, hvormed et af Versene ender, hun vil have en med A, hvor De faae det fra, er det samme! De maae boies, og Texte boies, og naar saa det hele, som en ny skabning for dem, flyver over Scenen, kan de have den Fornoielse at høre det udpibes og Componisten raabe: det var den jammerlige Text, som styrtede det Hele? Mine Tonevinger kunde ikke holde den Kolos, den maatte folde!”

⁷⁴ Hans Georg GADAMER, *Kora romantika, hermeneutika, dekonstruktivizmus*, ford. HORVÁTH Géza, Athenaeum, 1991/1, 53–65.

– lényegében rögtön az impromptu „társszerzőjévé” válik. Antonio az instrukciónak megfelelően csupa olyan dologról kezd énekelni, amely a közös kulturális örökség révén részét képezi a kollektív emberi tudatnak. A gitárt pengetve Periklész koráról, Athén és Róma romjairól, Augustus és Titus hajdani dicsőségéről, Hellasz lányairól dalol, nosztalgikus célzást téve a mitikus hésziodoszi aranykor múltba süllyedt „boldog nemzedék”-ére” („den lykkelig Slægt”). Az antikvitás történelmi tapasztalatából azonban hangsúlyozottan csak azokat az elemeket aktualizálja, amelyek a jelen befogadói kontextus számára lehetnek igazán relevánsak. Ennek jegyében a megjelenített antik szépségideálba az énekesnőt álmodja bele, aki a dal végére lelki szemei előtt egyenesen egy Vénus-kép („som et Venusbillede”) idealizált kontúrjaiba vált át. Ennél is fontosabb azonban, hogy az impromptu konklúziója szerint egyedül a művészet az, ami halhatatlanná tehet. A költői öntudat máris magas fokú kifejeződésének csálhatatlan jele az, hogy Antonio üzenete szerint Annunziata előadó-művészete csak a költészet hathatós közreműködésével dacolhat a mulandósággal. Mert amikor az énekesnő ajkán elhal az utolsó hang, legördül a függöny, a csak néhány pillanatig mámoros közönség keblében elföldelt énekhangok műve „holt” („Liig”) valamivé lesz. A poéta közreműködése által azonban új életre kel, vagyis: megint csak egyedül a költő lehet az, aki az énekesnőnek tolmácsolni képes a halhatatlanság üzenetét.⁷⁵

Az idézett szövegrészben a romantikus tropológia szinte minden szignifikáns jegye megmutatkozik. A szinte nekrofil hatást keltő vízióban a sírból életre kelő holtak szuggesztív képe jeleníti meg Antonio költészetének mindent magával ragadó erejét, amely itt valósággal abszorbeálni látszik Annunziata énekművészetét. E finom gondolati elmozdulás révén tehát már nemcsak az énekesnő iránti csodálat, hanem a vele való rivali-

⁷⁵ „og naar nu den sidste Tone hendøde, Tæppet faldt og selv den brusende Jubel hendufte, da var ogsaa hendes Kunstværk dødt, et deiligt Liig, jordet i Tilskuereens Bryst. Men en Digters Hjerte er som Madonnas Grav, Alt vorder Blomster og Duft, den Døde stiger herligere derfra, oh hans mægtige Sang toner hende: Udødelighed!”

zálás felhangjai is megcsendülnek. Maga a jelenet hatásos előrevetítése Annunziata későbbi sorsának, aki a történet vége felé, énekhangját elvesztve előbb művészként hal meg, hogy aztán nem sokkal később testét is elnyelje a sír.⁷⁶ Antonio rögtönzésének valódi referenciapontja valójában nem is az ókori szépség és dicsőség tablójának bemutatása, hiszen a különböző jelentéskonstellációkból csupán a költői öntudat és elhivatottság önarcképei rajzolódnak ki. Az ábrázolt recepciók folyamatban így mindennütt csak a halhatatlanság ókori ideájából „kivont”, a romantika individuum-központúságát érvényre juttató jelentések nyerhetnek markáns fogalmi karaktert.

A regénystruktúra logikája szerint a „rögtönzéseket” most ismét a „felolvasás”-nak kellene követnie. Ez a várakozásunk teljesül is, amikor Antonio Nápolyban Maretti professzor feleségének, Santának olvas fel verseiből. Ennek aktusában óhatatlanul olvad össze a szerzői és a befogadói pozíció, melyek közül az utóbbi bizonyul erősebbnek. Antonióra olyan felkavaróan hat saját verse, hogy könnyeivel küszködve meg is kell szakítania a felolvasást. A vele azonos érzelmi hullámhosszon mozgó Santa ugyancsak sírásban tör ki, ami viszont lényegében már a kezdet kezdetén megakasztja a recepcionalitást.⁷⁷ Az emfatikus befogadói reakció itt persze már nem a költő művének, hanem kifejezetten személyisé-

⁷⁶ Dag HEEDE, *Hjertebrødre. Krigen om H. C. Andersens seksualitet*, Odense, Syddansk Universitetsforlag, 104. Dag Heede itt Karin Sanders gondolatmenetére épít, aki lezögezi, hogy Antonio oldaláról nem csupán Annunziata illékony effektusokkal operáló énekművészetének bekebelezéséről van szó, hanem egyfajta esztétikai értelemben vett „gyilkosság”-ról is, amely szorosan kapcsolódik a mimézis és a kettejük között kibontakozó rivalizáció kérdéséhez: „Sangerinden flygtige kunst, der dør og bliver et 'Liig' i tilskuerens hjerte for at genopsta via improvisatorens udødelige gengivelse, er ikke blot en annektering af hendes geni til fordel for en potensering af hans. Det er ogsaa en slags æstetisk drab, der, som vi skal se senere hos Joanne Luise Heiberg, er forbundet med mimetisk rivaliseren.” Karin SANDERS, *Kontuer. Skulptur- og dødbilleder fra guldalder litteraturer*, København, Museum Tusculanum Press, 1997, 126.

⁷⁷ „Jeg begyndte at læse dem for Santa, men midt i det første overvældede mig saa ganske min Følelse, den jeg havde udtalt, at jeg brast i Graad, da trykkede hun mig i Haanden og græde med.”

gének szól. Jellemző, hogy magukról a versekről egyetlen szó sem esik köztük. Korábban, az Annunziata ihlette vers kapcsán még arról ábrándozott Antonio, hogy műve elképzelt olvasójára olyan intenzitással fog hatni, hogy a kiválasztott „célszemély” majd kimondottan hozzá, vagyis a szerzőhöz szeretne közelebb kerülni.⁷⁸ Most hajdani titkos vágya látszik megvalósulni, hiszen Santát itt kifejezetten a vers trójai falován át megmutatkozó szerzői személyiség extremitása vonzza. Így történhet meg, hogy a következő alkalommal, felindult lelkiállapotában már hevesen meg is csókolja a társasági életben különckek számító figurát. Antonio azonban megriad Santa szexuális impulzivitásától, s válaszként inkább elmenekül az asszony környezetéből. A József és Putifár bibliai történetére alludáló jelenet szerint az írásképből megszólaltatott hang kétélű fegyvernek bizonyul. A hangzó nyelv beszédalakzataira rátelepedő meta-kommunikatív jelek döntő módon határozzák meg a dikció karakterét, a szerző pedig – saját versét mélyen átélő olvasóként – eleve alkalmatlannak bizonyul a recepcionalitás érzelmi folyamatainak kontrollálására.

Antonio következő fontos improvizációja már nem az intim szférában, hanem a színház nyilvános közönsége előtt zajlik, ahol a rejtőzködő szerző – a jénai romantika általános költői metódusának megfelelően – álnéven⁷⁹ lép a színpadra. A propozíciókat ezúttal már a közönség sorai-
ból verbuválódó önkéntesek adják: széles körben valósul meg tehát a romantikus „együtt-költés” kívánatosként előírt schlegeli gyakorlata. A. W. és Friedrich Schlegel az Athenaeum töredékekben fejtegeti, hogy a „költészetet elevenné és társassá, az életet és a társadalmat költőivé”⁸⁰ kell tenni. Ennek fogalomkörébe tartozik értelemszerűen a szellemesség átpoetizálása, a művészet formáinak a műveltség legkülönbözőbb témáival való megtöltése, telítése, s a humor rezdüléseivel való átélkesítése is.

⁷⁸ „jeg fremstillede mig hendes Tanker, hendes Lyst til at kjende forfatteren”

⁷⁹ „jeg kaldte mig Cenci, mit Familienavn havde jeg ikke Dristighed til at hæfte paa Affichen.”

⁸⁰ August Wilhelm SCHLEGEL, Friedrich SCHLEGEL, *Athenaeum töredékek* = A. W. SCHLEGEL és F. SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, ford. TANDORI Dezső, Bp., Gondolat Könyvkiadó, 1980, 280–281.

Ennek feladatát oldja meg most sikerrel Antonio, amikor minden megadott témára azonnal képesnek bizonyul verset rögtönözni: *Capri, Nápolyi Katakombák, Fata Morgana, Tasso, Sappho halála*. Az előadott darabok közül egyedül a *Fata Morgana* nyer a regényben részletes leírást, amely Gérard Lehmann alapos elemzése szerint implicit kifejeződése az elvesztett anya utáni vágyódásnak.⁸¹ A szerző itt bevallotta saját álmvilágát ábrázolja, („Min egen Drømmeverden kunne jeg skildre”) amely az igazi életet a szív mélyén, a délibábszerű káprázat világában pillantja meg („i mit Hjerte boede jo Livets skjønneste Fata Morgana”).

A meseszerű történet („eventyr”) egy fiatal halászlól szól, akit gyermekkorában sűrűn látogat egy magát Fantáziának nevező kis tündérlány („kaldte sig Phantasia”). A Fantázia ilyenkor kitarja szárnyait, magával ragadja a fiút, s a magasból, egy egészen más perspektívából mutatja meg neki a földi világot. Ahogy a gyermek cseperedik, a tündér látogatásai egyre ritkulnak. Egy reggelen aztán lenyűgöző égi tünemény jelenik meg a vízpart felett. A felragyogó szivárvány színeiből új, csodálatos sziget épül, s a délibáb láttán a parton összegyűlt halászok elragadtatott kiáltásban törnek ki.⁸² A látványélmény ismerős a halászlegény számára, hiszen a Fantázia segítségével azelőtt ő maga is alkotott már ilyen képet, ha furcsa, borongós hangulatú vágyódás kerítette hatalmába lelkét. Most újra látni szeretné a tüneményt. Egy este a jelenség fel is tűnik az égen, s a fiú csónakjával kisiklik a nyílt tengerre. Amikor azonban az égi pompa megszűnik, már senki sem látja a csónakot: a fiatal halász – a csodás délibábal együtt – örökre eltűnik a sötét hullámok között⁸³ („den unge Fisker var forsvundet, forsvundet med det skjønne 'Fata Morgana.'”).

Az impromptu jól észrevehetően archetipikus szimbólumokkal operál: a négy őselem közül előbb a levegő, aztán a víz motívuma kerül a figyelem előterébe. Ennek megfelelően a Fantázia-tündér sziluettje is

⁸¹ Gérard LEHMANN, *Improvisatoren og H. C. Andersens første Italienrejse*, Odense, Odense Universitetsforlag, 1976, 199–203.

⁸² „en ny, underdeilig ø, bygget af Regnbuens Farver [...] 'Fata Morgana' raabte de Alle”

⁸³ „den unge Fisker var forsvundet, forsvundet med det skjønne 'Fata Morgana'”

fokozatosan úszik át légies szilfidából láthatatlan vízitündérbe, a sellőbe. A levegő és a víz toposza egyaránt a szerető-oltalmazó őanya képzetköréhez tapad. Szilfidaként szárnyai alá veszi, ringatja a fiút, mint ahogy később a maga üreges szerkezetével a csónak is a nyugalmat és biztonságot sugalló bölcső analogonjává válik. A tenger voltaképpen a fiát hívó anya üzenetét tolmácsolja: a halászlegény, megbabonázva az égi tüne-ménytől, ezért száll ladikjával a vízre. A víz pedig talán a legismertebb anya-szimbólum, amely egyszerre reprezentálja az eredetet, a születést, illetve a hozzá való végső megtérést, a halált. Az álomlogika szerint azonban a halászlegény eltűnése („forsvand”) még csak nem is feltétlenül halált jelent. Az „eltűnés” lehet a régóta várt találkozás pillanatát megvalósító finom „áttűnés” is, ahol az élet egyszerűen egy másik létdimenzióban folytatódik tovább. A fájdalmas, hosszú keresés tehát az anderseni vízió szerint nyugvópontra érhet, ahogy azt a német romantika őanya után sóvárgó, álomittas lírai dokumentumai (Novalis) is bizonyítják.

Külön említést érdemel a két utolsóként előadott improvizáció, a *Tasso* és a *Sappho halála*. Andersen ugyan nem olvasta Tassót, de nagyra becsülte az olasz epikus költőt, akinek fő művét többek között Goethe és Ingemann feldolgozásaiból jól ismerte.⁸⁴ A szubjektív átélés élményterében Tasso most Antoniává lesz, mint ahogy magától értetődő természetességgel vált át Leonore Annunziata figurájába, amikor viszontlátják egymást a ferrarai udvarban.⁸⁵ Végül, a *Sappho halálában*, a féltékenységek kínjait átélve emlékezik vissza Annunziátának az eszméletlenül fekvő Bernardo homlokára lehelt csókjára. Szapphó szépsége természetesen itt is Annunziátáé, ám szerelmesének mélyen átélt fájdalma már az övé. Ez a fájdalom azonban már egy új élményforrásból is táplálkozik, hiszen Antonio az előző este saját szemével és fülével tapasztalta, ahogy Bernardo egy ledér nőcskével megcsalta Annunziátát. Ahogy később a valóságban, úgy az itt előadott darabban is, a történet Szapphó-Annunziata halálával zárul. A sziporkázó ötletgazdagsággal, briliáns mó-

⁸⁴ Gérard LEHMANN, *i. m.*, 152.

⁸⁵ „Jeg skulde improvisere om Tasso, det var mig selv, Lenore var Annunziata, vi saae hinanden ved Ferraras Hof.”

don előadott improvizációkban mindenütt tökéletesen teljesülni látszik a beszéd és a gondolkodás szimultaneitásának romantikus követelménye, a rögtönző beszédmutatványában megmutatkozó emocionális önfegyelem eredményeként pedig most zökkenőmentesen olvad össze a költés és a befogadás horizontja is.

Már nem az intim szféra, hanem ugyancsak egyfajta közösség lesz a befogadás terepe az iménti improvizációsorozatra replikázó felolvasásnak. Az én-elbeszélő ugyanis arról számol be, hogy igen hosszú ideig dolgozott egy *Dávid* című költeményen, amely saját bevallása szerint lelke legmélyéből fakadt, s melynek tematikája ezért igen finoman rezonált hangulataira.⁸⁶ Az éppen befejezett költeményt, amelyben Antonio a vatikáni Apollo-szobor tiszta ártatlanságát érezte kifejeződni, a szerzőn kívül még senki sem láthatta, azt eredetileg az Akadémián akarta ő maga felolvasni.⁸⁷ Közben azonban találkozik barátaival, Francescával és Fabianival, akik arra kérik, hogy előbb nekik mutassa be a verset. Antonio nem zárkózik el a kívánság teljesítése elől, azonban az estélyre váratlanul betoppan Habbas Dahdah, a jezsuita iskola poétika tanára is.⁸⁸ Antonio megkezdte a felolvasást, de a várt siker elmarad. Szinte mindkinek van valami kifogása, Habbas Dahdah pedig kinyilvánítja, hogy a verset bizony még csiszolni kéne. A szerzőt a horatiusi mérték betartására figyelmezteti, végül azt a tanácsot adja, hogy hagyja csak még művét érlelődni.⁸⁹ Ezt követően a csalódott Antonio pár perc múlva abbahagyja

⁸⁶ „Paa denne Tid havde jeg just fuldent et stort Digt: David, min hele Sjæl havde jeg aandet deri ... Mit Hjerte trængte til at udgyde sig, og i David fandt jeg et Stof, der svarade til min Stemning.”

⁸⁷ „Mit Digt var færdigt, intet jordisk øie, uden mit, havde endnu seet det. Som en vaticansk Apollo, et ubesmittet kun kjendt af Gud og mig, stod det for mig, jeg glædede mig til den Dag, jeg i Academia Tiberina kunde oplæse det.”

⁸⁸ „Om Aftenen, da jeg skulde læse det, aflagde just Habbas Dahdah Visit.”

⁸⁹ „Versene skulde files lidt mere! Sagde Habbas Dahdah. Jeg raader til den Horatsiske Regell Lad bare ligge, ligge og komme til Modenhed.”

a felolvasást, s a kandallóba hajítja a lelkéből fakadt verset, amely így hamarosan a lángok martalékává válik.⁹⁰

A bemutatott szituáció chiasztikus leképeződése a már elemzett Santa-jelenetnek, ám ezúttal a felolvasás megszakadására nem a szerző-előadónak a befogadóra is átragadó emocionális túlfűtöttsége, hanem a művel azonos érzelmi-gondolati hullámhosszra kerülni képtelen közönség elutasító receptív magatartása miatt kerül sor. Az idézett dán szövegben az olyan kifejezések, mint a „fuldent” („befejezett, tökéletes”) a „færdigt” („kész, elkészült, befejezett”) vagy az „ubesmittet” („ártatlan, szeplőtelen”) a klasszicista poétika szótárából származnak, s nyilvánvalóan szöges ellentétben állnak a romantikus költő improvizatóri gyakorlatával. Friedrich Schlegel már említett Athenäum töredékeiben írja, hogy „a romantikus költészet még levés közben, alakulófélben van, ez sajátos lényege éppen: hogy örökké csak alakulhat, kész és befejezett soha nem lehet.”⁹¹ Antonio azonban mintha most „elfeledkezne” erről az arany-szabályról. Habbas Dahdah klasszicista szellemi fegyverzetben előálló kritikájára, amely a csiszolást, („File”), a horatiusi szabályok betartását („Horatiske Regel”), a folyamatos, hosszú „érlelés”-t („Modenhed”) irányozza elő, nem is a romantikus poétika érveivel, hanem csak az elbizonytalanodó klasszicista költő elutasító-megsemmisítő indulatával reagál.⁹² Verse, amely az imént még a vatikáni Apolló-szobor tökéletes leképezésének tűnt, most Habbas Dahdah szavainak hatására már csak olyan torzónak látszik, mint amelynek letörték a karját.⁹³ A klasszicizmus íratlan törvénye szerint sorsa így nem is lehet más, mint az enyészet. Maga

⁹⁰ „Hvad jeg havde elsket, trykket til mine Læber [...] kastede jeg fra mig, ind i Kaminen, mit Digt blandede op i de røde Luer.”

⁹¹ A. W. SCHLEGEL, F. SCHLEGEL, *i. m.*, 281.

⁹² A kötelező szelektálást követő tűzbe vetés jól ismert szellemi mozdulata a klasszicista költőnek, melynek jutalma a hön áhított halhatatlanság. Ennek illusztrálására idézzük Kazinczy Ferenc egyik jól ismert, *Himfy* című epigrammáját: „DAYKA: Tűzbe felét! / HIMFY: Vetem. / DAYKA: Újra felét! / HIMFY: Ím! / DAYKA: Harmadikat még! / HIMFY: Lángol az is! / DAYKA: Jer most, / Vár az olympusi kar.”

⁹³ „det var, som man alt havde knust mig Armen pa min skjonne Billedstotte.”

az ábrázolt jelenet mintha csak az alkotói spontaneitás létjogosultságát elvitató Ludvig Holbergnek mutatna számárfület: Andersen éppen az írott szöveget rendkívül szabadon kezelő olasz *commedia del arte* rögtönzésen alapuló gyakorlatára hivatkozva érvel gyakran az improvizációs előadásmód hatékonysága mellett.⁹⁴

Az egész regényen végigvonul annak aligha véletlen szuggesztiója, hogy Antonio mindig kevésbé sikeres az olyan alkalmakkor, amikor előre megírt versét ő maga olvassa fel, mint amikor művét más adja elő, vagy főként: amikor egyszerűen csak improvizál. Mert a spontán beszéd az jelenti, hogy „beszédünkkel valami nyitott felé tartunk”,⁹⁵ a felolvasás („oplæse”) aktusa viszont inkább a zártság és a lekerekítettség benyomását kelti. Ez pedig eleve énidegen Antonio intuitív beállítottságú, romantikus költői alkatától. Nem véletlenül kéri Andersen hősétől korábban Fabiani, majd a balsikerű este után Flaminia, hogy felolvasás helyett inkább rögtönözzön valamit. („Improviseer nu for us!” – „improviseer nu ogsaa for mig, Antonio!”) Antonio esetében a nyelvi kifejezés grafikus képződményei mindig csak torlaszokat állítanak az igazi megértés útjába. Feltűnő, hogy a regényben a verseket szinte mindig közönség, hallgatóság előtt adják elő: a műélményt tehát döntően auditív módon élik át. A befogadás hangsúlyozottan nem-vizuális jellege alapozza meg, hogy az előadó sikere egyenes arányban van a textualitástól való eltávolodás mértékével. Erre utalhat, hogy a balsikerű Dávid-vers után improvizációja Velencéről (II. XI.) ismét nyilvános elismerést kap, míg a regényben utolsóként említett „felolvasás” a korábbihoz hasonló érdektelenségbe fullad. Ekkor ugyanis Antonio ismét „felolvas” verseiből – ezúttal Rosának és Mariának – ám az esztétikai üzenet megint csak nem érinti meg igazán a címzetteket. Maria Antonio benyomása szerint a felolvasás közben egyenesen „szórakozottnak” („adspredt”) tűnt,⁹⁶ s így az előadás megint félbe

⁹⁴ Gerard LEHMANN, *i. m.*, 76.

⁹⁵ Hans Georg GADAMER, *Hang és nyelv*, ford. TALLÁR Ferenc = *A szép aktualitása*, Bp., T-Twins Kiadó, 1994, 179.

⁹⁶ „Jeg havde læst for hende og Rosa, under Læsningen selv syntes hun mig adspredt.”

is szakad. Mindez pedig azt látszik igazolni, hogy az aranykor utáni nosztalgiaától áthatott európai romantikától korántsem volt idegen a költészet és a zene hajdani egységében „feltételezett kezdethez visszatérés igénye s annak hangoztatása, hogy az ihletett művészet voltaképp a rögtönzés egyszerűségében kereshető.”⁹⁷

Lélek és test

A szerelmi érzésre a romantikus költőnek mindenekelőtt azért van szüksége, mert csak benne és általa találhatja meg saját identitását. Számára a zene és a költészet egyaránt az abszolútum megjelenési formáit jelenti, melynek attribútumai viszont elválaszthatatlanok a szerelemtől. Antoniót is az Annunziata iránti rajongó imádat teszi igazán költővé, akinek énekesnői mivolta kulcsszerepet játszik a mind erősebbé váló vonzódásban. A költészet és a szerelem egy tőről fakadásának tényét ugyanakkor az ábrázolt szerelmek alakulástörténete is bizonyítja. Mert ahogy a betű és a hang általi közvetítettség a befogadásban képes volt ugyanannak a műnek a különbözőség benyomását kölcsönözni, úgy hat másként Antonióra a zsidó lány és Annunziata, vagy a pastumi vak leány és Lara, noha voltaképpen persze mindkét esetben egy és ugyanazon személyről van szó.

Paul de Man sokat idézett fordulata szerint a szubjektumot elsődleges tárgyává avató romantikus költészet az „elvesztett test költészete”,⁹⁸ s ez a megállapítás messzemenően érvényesnek látszik a dán irodalom szóban forgó időszakára is. Andersen hazai romantikus kortársai közül Staffeldt költészete tükrözi talán a legmarkánsabban ezt a jelenségvilágot. Staffeldt lírájában az égi és a földi világ mereven elkülönül egymástól. A két szféra a hétköznapi ember számára átjárhatatlan, a lélek csupán vergődik a test szigorú börtönében. A költő mindenkinél mélyebben és

⁹⁷ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Regényművészet és íráskultúra*, Filológiai Közlöny, 2011/1, 7.

⁹⁸ Idézi EISEMANN György, *A folytatódó romantika, i. m.*, 63.

fájdalmasabban éli át ezt a hasadást, s a maga művészi eszközeivel tesz kísérletet arra, hogy a szerelem átélése közben felülkerekedjék ezen a dualizmuson, legyőzze létezésének fizikai korlátait.⁹⁹ Ennek sikere esetén felszíkrazik számára az ideák tökéletes, isteni világa, mert egyedül ebben a költői módon áthangolt vágyódásban mutatkozhat meg a platóni értelemben vett erosz igazi értelme.¹⁰⁰

Ezt az antinómiát Antonio számára különösen plasztikus erővel jeleníti meg a világi és az egyházi pálya közötti választás kényszere. A regény sokat elemzett jelenete, amelyben egy hatalmas sas lecsap a tó felszínéhez közel úszó halra, s a borzalmas küzdelemben mindketten elpusztulnak, nemcsak az anya közeli halálának fenyegető képét vetíti előre. Egy pesszimista olvasatban például a sas és a hal harca felfogható a művészet és az élet antagonisztikus ellentétéként is, amelynek során a művész az élet jelenségvilágából kivonható nyersanyagért küzd, ám a megformálás aktusában már kölcsönösen kioltják egymás erőit. Ami fennmarad a gyűrűző vízen, az csak a művészt és annak életét is magába szippantó, de diadalmasan tovább áramló művészi alkotások örök érvényű sorozata. Ferguson szerint ugyanakkor a szakrális jellegű képzőművészeti ábrázolásokban a sas és a karmai között tartott hal együttese Krisztus alakját idézi, aki a hívők lelkét a menny felé ragadja,¹⁰¹ így a kép felfogható a két élethivatás, a papi és a költői közötti folyamatos vívódás kifejeződéseként is. Mindenképpen az ég felé törekvést, a testbe zártságból való szabadulás vágyának szuggesztíóját kelti azonban később a jelenet improvizációban újra átélte, szubjektív modifikációja az I. könyv végén. Mert a rablók előtt Antonio a sas és a hal élethalálharcának ábrázolását egy fontos mozzanattal egészíti ki. Amikor az ifjú sas fél szárnya lecsuklik, majd kisvártatva mindketten elmerülnek a tóban, a sas anya kétségbeesett vijjogásba kezd, de aztán megpillantja másik fiát, büszkén szár-

⁹⁹ Laust KRISTENSEN, *i. m.*, 35–68.

¹⁰⁰ Sven MØLLER KRISTENSEN, *Den dobbelte Eros. Studier i den danske Romantik*, København, 1972, 54–62.

¹⁰¹ George FERGUSON, *Sign and Symbols in Christian Art*, New York, Oxford University Press, 1961, 17.

nyalva a kék égen a nap felé, s szíve boldogan megreteg.¹⁰² A nap, az ég felé való törekvés meredeken felszökkenő íve igen hatásosan rajzolja ki azt az Antonio lelkét uraló halhatatlanságvágyat, melyet a keresztény tradícióban gyökerező neoplatonista megközelítés a lelki és a testi entitás éles polarizációjával alapozott meg. Ez a rögtönzés is következetesen képviseli a szellemi szubsztancia prioritásának vélelmét, amely a testiség kiiktatásával az Annunziata által tematizált improvizáció („Udødelighed”) újabb illusztratív jelentésváltozatának tűnik.

A fentebb jelzett beállítottság előfeltételezi, hogy Antonio az operai énekesnő Annunziata bemutatásakor is azt domborítja ki majd, hogy hangjának szépsége testi bájainál számára mennyivel elbűvölőbb volt. Santa leírásából ugyancsak kitűnik, hogy Annunziata testi megjelenése híján van a harsány érzékiségnek.¹⁰³ Bernardo is minden bizonnyal azért csálja meg Annunziát egy – különben rá emlékeztető – nővel, mert az nála teltebb, tehát érzékibb benyomást keltett.¹⁰⁴ A női test Andersen hőse számára azonban csak egyfajta asztrálest lehet, amely legfeljebb utalhat a tökéletes szépség földöntúli ideájára. A testi és a leki princípium között mutatkozó egyensúlytalanság ezért Antonio valamennyi, nők irányában mutatkozó „próbálkozásában” ott kísért, Annunziától kezdve, Flaminian keresztül, egészen Laráig. Iménti idézőjelhasználatunkat az indokolja, hogy igazi kezdeményezésekről itt persze aligha beszélhetünk, mert a regény főhőse sokkal inkább imádó, mint hódító alkat.¹⁰⁵ Ráadásul: a test és a lélek diszharmóniája Antonio esetében még a külső szemlélő számára is azonnal szembetűnő. Francesca a fiú furcsa testtartására

¹⁰² „den ene Vinge sank ned, mens den anden pidskede Søen til Skum og forsvandt: – Fisk og Fugl sank i Dybet: da udstødte Moderen et Jammers Skrig, og vendte atter øiet mod den anden Søn, der havde dvælet paa Klippen oven over, og den var borte, men høit mod Solen saae hun en kulsort Punkt stige og forsvinde i dens Straaler: hendes Hjerte bævede af Lyst.” H. C. ANDERSEN, *Improvisatoren*, i. m., 135.

¹⁰³ „Noget legeme maa der til, saalange vi ere i denne Verden.”

¹⁰⁴ „en forunderlig lighed med Annunziata, kun var hun større og fyldigere.”

¹⁰⁵ Daag HEEDÉ, *Hjertebrødre*, i. m., 89.

célozva például meg is jegyzi, hogy noha nyilvánvalóan fontos a lélek művelése, azért egészen a testről sem lenne szabad megfeledkezni.¹⁰⁶

Antoniónak a testiséghez való sajátos viszonya tárul fel azokban a megközelítésekben, amelyekben Annunziata különböző szerepjátékokban feltáruló karakterisztikumát értelmezi. Az ünnepelt dívát először az opereabemutató forrón szerető, életteli Didójának figuráján keresztül ismeri meg, de reflexióiban már az első pillanattól kezdve igyekszik elhatárolódni az Annunziataban ily módon érvényesülő érzékiség vágykeltő hatásaitól. Előbb a sápadt és hideg Niobéhoz hasonlítja a színésznőt, („bleg og kold som en Niobe”) majd a Leonardo da Vinci által festett Medusa-fej és Annunziata között von párhuzamot.¹⁰⁷ A két mitikus figura közös fogalmi nevezőre hozatalával Antonio a „kővé dermedés” és a „kővé dermedés” oppozíciós viszonyát hozza létre. Méltán nevezheti magát Antonio így olyan szobrásznak („Billedhugger”), mint aki egyszerre ért a mitológia és a képzőművészet formanyelvén.

Andersen regényeire általában véve is jellemző, hogy a megjelenített szép testet gyakran a szoborszerűség vonzó pozitúráiban igyekszik ábrázolni.¹⁰⁸ Egy tökéletesen megmintázott szobor olyan jelnek tekinthető, mint ami közvetíteni képes az élő és a halott formák között. Ebben az idealizációban kiszorulni látszik az appercepció látóköréből az emberi sorsalakulás fizikai aspektusa, sőt, egyenesen igazi alternatívát tud kínálni az esendő és múlandó testi létezés számára. Mert a szobrok olyan, az örökkévalóságnak címzett testek, amelyek a maguk érinthetlenségében

¹⁰⁶ „Hvor han bukker moersomt [...] sagde Francesca til Fabiani [...] Det er fortræffeligt, at Aanden bliver uddannet, men Legemet maa heller ikke forsømmes.”

¹⁰⁷ „Annunziata vidste saa ganske at forandre sit hele Udtryk, isne enhver med Skræk, man maatte aande og lide med hende. Leonardo da Vinci har malet et Medusahoved, det findes paa Galleriet Florents: [...] Saaledes stod nu Dido for us.” (H. C. ANDERSEN, *i. m.*, 90.)

¹⁰⁸ Dag HEEDE, *i. m.*, 103. Heede itt Jørgen Bonde Jensen megfigyelésére alapozza megállapítását. Jensen szerint mindenekelőtt maga az én-elbeszélő az, aki mintegy „Medusa”-ként, a művészet kővé dermedő pillantását veti minden előre. Vö. Jens BONDE JENSEN, *H. C. Andersen og genremaleriet*, København, 1993, 101.

mentesek a fájdalomtól vagy az egyéb kínzó szükségletektől.¹⁰⁹ Antonio stratégiájának lényege nyilvánvalóan az érzéki vágy blokkolása annak érdekében, hogy a megpillantott esztétikai formációt zavartalanul az elvont szépség ideális régióiba emelhesse. Vagyis: a „szoborrá dermedéstől” való félelmében ő lesz az, aki ösztönösen merevít minden olyan eleven esztétikai benyomást léttelenné, amely akár csak potenciálisan is vonzalma tárgya lehet. Ez az elhárító mozdulat persze nemcsak a nőábrázolásban érvényesül, hanem áthatja a férfiszépség megjelenítési módját is. Mert Antonio nemcsak Annunziata eszményített nőalakját álmodja bele az antik szobrokba. Ha Bernardo hiányától szenved, a vatikáni műcsarnokban bolyongva Antinousban éppúgy barátja képmását keresi, róla ábrándozik. Egyes vélemények szerint Antonio valójában nem is Annunziataba szerelmes, csupán féltékeny rá, mert elválasztotta őt Bernardótól.¹¹⁰ Kétségtelen tény, hogy a férfias karakterjegyeket sokáig szinte egyáltalán nem is mutató Antonio rajongása barátja iránt számos olyan viselkedésmódot produkál, amely inkább egy heteroszexuális kapcsolat udvarlási koreográfiájába illene. Bernardo pompás lován időnként úgy perdül Antonio elé, mint egy mesebeli királyfi, a Borghese-bálon pedig mintha csak petrezselymet áruló lány lenne, olyan vágyakozó pillantásokkal kíséri az elegáns hölgyek között délcegen forgolódó barátját. Andersen leírásai ezekben a jelenetekben ugyan nem mentesek az erotikus tartalomtól, számunkra mégis inkább úgy tűnik, hogy Antonio esztétikai reflexeit mind Annunziata, mind pedig Bernardo iránti vonzalmában egyfajta elvont, inkább androgén eredetű szépségideál működteti.

Johan de Mylius megfigyelése szerint Antonio Bernardo iránt tanúsított viselkedését elsősorban nem is a vele való azonosulási vágy jellemzi:

¹⁰⁹ „Hvis en statue er mimetisk perfekt kan den ligefrem ses som et tegn, der formidler mellem det levende og det døde. I statuerne tillbydes vi altsaa et idealiseret sten-spejl, der synes at fortrænge den fysiske menneskeskabne og give et alternativ til kropens nedbrydelighed og dødelighed. Statuer er, kunne man sige, urørlige kroppe uden smerter eller behov.” Karin SANDERS, *Kontuer. Skulptur- og dødsbilleder fra guldalderlitteraturen*, idézi Dag HEEDE, *Hjertebrødre, i. m.*, 103.

¹¹⁰ Dag HEEDE, *i. m.*, 108–109.

sokkal inkább „birtokolni” szeretné barátját, mint „hasonulni hozzá.”¹¹¹ Ez utóbbira is találhatunk azonban példát, amikor a II. könyv V. fejezetében, a tűzhányó kitörésekor egy kapucinus barát rémulten szólítja fel a tömeget arra, hogy mentsék meg az enyészettől a lángra kapott Madonna-képet. Egy asszony a Szűzanya nevét kiáltva el is indul a tűz felé, ám ekkor hirtelen előlép a tömegből egy fiatal lovastiszt, Bernardo, aki megakadályozza az értelmetlen áldozattá válást, s kardjával visszatereli őt. A jelenet ijedt szerzetesében nem nehéz Antonio habitusára ismerni, aki az adott helyzetben legfeljebb vágyai szintjén mozogva lenne képes arra a határozott és férfias cselekvésre, amelynek motorja a test.¹¹² A projekció ez esetben tehát nyilván a hasonulási vágy jelzése. A sorozatosan ismétlődő szerelmi háromszögtörténetek alapkonnstellációja, vagyis a „másik férfi”-val való rivalizálás jelentéskonfigurációi rajzolódnak ki viszont Paestumban és Amalfiban, ahol úgy tűnik, Bernardo szerepkörét egy másik katona, Gennaro veszi át.

Antonio Paestumban pillantja meg először Larát, a vak kislányt. Látványa azonnal annak a Medici Vénus-szobornak a szépségére emlékezteti, akiről annak idején éppen Annunziata beszélt neki.¹¹³ Ez a szituáció jól tükrözi az Annunziata személyéhez való változatlanul erőteljes kapcsolódást, de már a róla való leválás lehetőségét is. Mert noha Lara először ismét reflexszerűen a szoborszerűség jól ismert képzetét hívja elő Antonióból, megtapasztalt szépsége mégis merőben más karakterűnek bizonyul, mint az énekesnőé volt. Lara vak, következésképpen eleve nem érvényesülhet tekintetének az a megbabonázó, kővé dermesztő hatása sem, mely első fellépése alkalmával Annunziata Medusa-pillantását jellemezte. Antonio ugyanis – mintegy öntudatlan válaszreakcióként – innen datálhatóan igyekszik úgy védekezni a szexuális ingerekkel szemben,

¹¹¹ Heede itt Johan de MYLIUS *Myte og Roman*, (København, Gyldendal, 1981, 73.) c. könyvének gondolatmenetére támaszkodik.

¹¹² Dag HEEDE, *Hjertebrødre*, i. m., 77.

¹¹³ „En ung Pige, neppe mer end elleve Aar, deilig, som Skjønheds Gudinden, og dog lignede hun ikke Annunziata, ei eller Santa, jeg maatte tænke paa den medicaiske Venus, som Annunziata havde fortalt mig.”

hogy szemléletében vágya minden potenciális tárgyát szoborszerűvé me-revítve életteleníti. Most, életében először, talán éppen ezen effektus hiá-nya miatt bizonyul képesnek arra, hogy végre megcsókoljon egy eleven nőt. A csók a határátlépés fontos aktusa, amelynek önbizalomnövelő hatása máris érvényesülni látszik az Amalfi-epizódban. Noha itt Gennaro az, aki azzal hanceg, hogy meghódította a szépasszonyt, valójában Antonio kapta a csókot, éppen azért, mert lelki nemességéről tanúbi-zonyságot adva, némi csel árán, megmentette őt a durva erőszakoskodó-tól. Az alaptalanul dicsekvő, kizárólag testi vágyaitól irányított Gennaro nem sokkal később a tengerbe fullad, Antonio azonban csodával határos módon megmenekül a viharból. Kalandja, amely a kék barlangban egyfaj-ta megtisztuláson keresztül, sajátos „újjászületés”-sel zárul, megint újra-fogalmazni látszik a testi és a lelki princípium egymáshoz való viszonyát.

A kék barlang élet és halál között lebegő fantasztikus tája a nagy pél-dakép, Dante alvilági útját idézi. Az ájult Antonio lelki szemei előtt egy csónak vonul el, amelyben egy Kharonra emlékeztető öregember evez. Ebben a csónakban ül a vak Lara, aki kezeit Antonio felé nyújtva arra kéri őt, hogy szedjen neki a sziklaszirt alatti lejtőn nyíló gyógynövényből, melynek segítségével visszanyerheti látását. A kérést sikerül teljesíteni, melyet követően azonban a csónak utasaival együtt gyorsan eltűnik a látóhatárról.¹¹⁴ A csodálatos eseménysorozatnak színteret adó barlang a maga befogadó-oltalmazó jellegével változatlanul anya-reminiszcenciát sugall, motívikájával pedig a Fata Morgana-improvizáció egyenes folyta-tásának tűnik. A jelenet kulcsszimbólumát a teljes szerelem ígéretét ma-gukba foglaló piros virágok („de røde Blomster”), hordozzák, melyek a kinyíló érzékiség jelképei. Az Amalfiból távozó Gennaro verbális gesztu-sában feltáruló önhittség még a virágszimbolika nyelvén is csak a nyers érzékiséget fejez ki,¹¹⁵ Antonio piros virágai azonban egy olyan, eddig

¹¹⁴ „Giv mig Urterne! Sagde hun og strakte Haanden ud. [...] Jeg saae paa de grønne Hækker, de røde Blomster, der voxte paa den lave Skrænt under de høie Klipper, jeg steg af Baaden, plukkede Blomsterne [...] den Gamle slog Korsets Tegn, tog Blomsterne, løftede Lara i en større baad [...] og de seilede bort, hen over Søen.”

¹¹⁵ „itt is szedtünk rózsákat” – „der have vi plukket Roser”

ismeretlen lehetőséget válthatnak valóra, amelyben a lélekből kiáradó szeretet mintegy „átszellemítheti” magát a testi érintkezést is. Ennek volt első jelzése Paestumban a vak leányka homlokára lehelt csók, majd lesz az utolsó a regény végén – Lara visszanyert látásával egyidejűleg – a belépés a házasság testi-lelki harmóniájának misztikusnak gondolt szentélyébe.

Ennek a vágyott életmodellnek valójában egyetlen igazi alternatívája lehetne a regény főhőse számára: a teljes lemondás a világi örömek minden formájáról, vagyis: a papi hivatásnak szentelt élet felvállalása. Ennek lesz félreérthetetlen jelzése Andersen művében az utolsó, a legéteribb tisztasággal megalkotott nőalak, Flaminia. A fiatal lány – akinek már neve is a „pap” jelentésű latin „flamen” szóból származik – kolostorban nevelkedett, s noha elmondása szerint átmenetileg megérintették a világi örömek, mégis úgy dönt, hogy véglegesen Krisztus menyasszonya lesz. Antonio másik énje, igazi lelki testvére ő, mégsem képes Flaminiaát ezen a választott úton követni.

A test „írása” és a lélek „beszéde”

A nyugati kulturális hagyomány szerint az írás, a betű, vagyis az értelmes inskripció alakzata „mindig testnek és anyagnak tekintődött, a lélekhez, a lélegzethez, a beszédhez, a logoszhoz képest külsőlegesként, és a lélek és a test problémája is kétségtelenül az írás problémájából származik, s úgy látszik, hogy – inverz módon – tőle kölcsönzi metaforáit.”¹¹⁶ Ezt látszik alátámasztani Andersen regényében, hogy a fonocentrikus szemlélet eredményeként Antonio művészi tevékenységében az írás szinte mindvégig másodlagosnak bizonyul a beszédhez képest, melynek analógiájára szerelemfelfogásában is mindig a léleknek rendelődik alá a test. Antoniót olyan művészegyeniségnek ismertük meg,

¹¹⁶ Jacques DERRIDA, *Grammatológia*, ford. MOLNÁR Miklós, Szombathely, Életünk Magyar Műhely, 1991, 63.

akinek többet jelent a hang, mint a betű. Az I. könyv VIII. fejezetének elején olvashatjuk, hogy Bernardo távozása után a lelkében szétterülő üresség („Tomhed”) kitöltéséhez a könyvek már nem is bizonyultak elegendőnek („mine Bøger vare mig ikke nok”). Ebben a disszonáns állapotban egyedül a zene világában való elmerülés tudott legalább egy-egy pillanatnyi harmóniát teremteni lelkében („Musik alene bragte øieblikkelig Harmonie”). A művészi esztétikum befogadásában igyekezett tehát előbb lelteni a keresett tisztaságot, mint az oly sokat olvasott költeményekben.¹¹⁷

Antonio első közeledési kísérlete Annunziátához mégis az írás aktusában realizálódik. Versikéje, amelyet az előadást követő átszellemült mámorában ír, s a hódolat gesztusával, virágok és koszorú kíséretében vet az énekesnő lábai elé, persze visszhang nélkül marad.¹¹⁸ Évekkel később kerül csak a keze ügyébe újra az elsárgult papírlap, amikor a haldokló Annunziátától kapott levélsomagot bontogatja. Nem marad „válasz” nélkül viszont az a levél, amelyet a szeretett nőért való vetélkedésük idején Bernardónak küldött. Ebben Antonio tisztázni szeretné a helyzetet. Mint írja, szó nélkül hajlandó félreállni az útból, ha bebizonyosodik, hogy Annunziata Bernardót szereti. Ha azonban fordított a helyzet, akkor ebből a tényből barátjának kell levonnia a megfelelő következtetést.¹¹⁹ Ez a levél lesz a kiváltó oka annak a majdnem végzetes tragédiába torkolló támadásnak, amelyet az első könyvben Bernardo Antonio ellen intéz.

Bernardo indulatát azonban nem konkrétan a levélben foglaltak, hanem az Antonio „beszéde” és „írása” közötti differencia zavarba ejtő tapasztalata váltja ki. A testiség három dimenziós világában élő, féltékeny barát nyilván a test természetével lényegileg megegyező írásnak hisz, mert most kifejezetten azzal vádolja vetélytársát, hogy annak korábbi, hazug,

¹¹⁷ „min hele Stræben først Klarhed, her fandt jeg mere, end nogen Digter.”

¹¹⁸ „jeg havde i min Begeistring skrevet nogle Linier paa Papiir, mellem Blomster og Krands floi det for hendes Fødder.”

¹¹⁹ „elskede hun mig, hvad Fordringer havde da Bernardo? Han kunde jo beile til hende, var hans Kjærlighed stærk som min, og elskede hun ham, ja, da vilde jeg øieblikkelig træde tilbage. Dette skrev jeg endnu samme Dag i et Brev til ham.”

sima „beszéd”-e volt az, amivel félrevezette, becsapta őt („du bedrog med falsk, sledsk Tale”). Amikor azonban véletlenül eldördül a végzetes lövés, s a kiszáradt helyszínre érkező Annunziata az eszméletlen Bernardóra borul, majd sírva homlokra csókolja,¹²⁰ Antonio már a testbeszéd gesztusait érti félre. Mivel kérdésére, hogy kettőjük közül a színésznő valójában kit szeretett,¹²¹ választ nem kap, a metakommunikatív jelek dekódolásakor még csak gondolni sem képes egy számára kedvező verzióra. A csókra nyíló ajkak testbeszéde és az őt távozásra felszólító karmozdulat¹²² határozottsága egy pillanatra sem enged számára olyan értelmezési lehetőséget, hogy az egyetlen elhangzott kurta szó („Bort”, vagyis: „El!”) esetleg azt is jelentheti, hogy a nő éppen őt félti a helyszíntől. Mert Annunziata a test legszubtilisabb részével, ajkával érinti a férfi homlokát, ez pedig Antonio számára sokáig csak a hang és a beszéd terrénuma lehet, az egyedüli terep, ahol igazán megnyilvánulhat a szerető lélek.

A regény vége azonban még tartogat e téren is meglepetéseket. Például akkor, amikor az én-elbeszélő tudatja az olvasóval, hogy Annunziata súlyosan megbetegedett, s elvesztette énekhangját. Ezt Antonio először személyesen tapasztalja meg, amikor betévedve egy eldugott kis velencei színházba, megdöbbenve ismer rá a színpadra lépő csúnya és fakó hangú énekesnőben hajdani szerelmére. Csalódottságát csak fokozza, hogy – önvallomása szerint – az előadás kezdete előtt kifejezetten a női szépség látványának befogadására volt diszponálva.¹²³ Énjét most úgy jellemzi, mint akit senki sem gúnyolhat már azért, mert kecsketej csörgedezik az ereiben,¹²⁴ hiszen az adott szituációban is úgy forr a vére, ver a szíve, mintha csak Bernardo vagy Federigo bőrében lenne itt.¹²⁵ Meglepő szó-

¹²⁰ „Da bøjede hun sit Hoved ned mod den Døde, jeg hørte hun græd, og saae hendes Læber berøre Bernardo's Pande.”

¹²¹ „Hvem var Dig kjærest af os to,”

¹²² „Bort! Stammede hun og gjorde et Tegn med Haanden”

¹²³ „De smukke Qvinder vil jeg see paa”

¹²⁴ „man skal ikke spotte Drengen fra Campagnen med Gjedemelken i Blodet”

¹²⁵ „mit Blod er varmt, mit Hjerte kan banke, som Bernardos, som Federigos”

fordulatok ezek attól az Antoniótól, aki eddig soha nem adta legcsekélyebb jelét sem annak, hogy bármiféle hatást gyakorolnának rá a nők testi bájai. Haraggal gondol Bernardóra, mert úgy sejtí, barátja pontosan elilliant külső szépsége miatt hagyta el Annunziátát. Ebben a haragban azonban mintha a „megértés” némi jelei is bujkálnának, hiszen úgy tűnik, hogy a fenti idézet Bernardo mentalitásához hasonulni igyekvő Antoniója sincs már egészen fából. Antonio talán most ébred rá először igazán arra, hogy a hang hordozó közege a test, az nélküle még csak nem is létezhet, a művészi összhatás szempontjából pedig a vizuális effektus ugyanolyan fontos, mint az auditív. Az átalakuló szemlélet keretei között persze most már az sem olyan biztos, hogy Annunziata Bernardo homlokára lehelt csókja egyáltalán pontosan azt jelentette-e, amit ő akkor gondolt.¹²⁶

A gyötrő kérdésekre a végső választ ezúttal a test természetével lényegileg megegyező „írás” adja meg, amely újabb fejezetet nyit a test és a lélek régóta tartó dialógusában. Antonio ugyanis Annunziata leveléből nemcsak annak betegsége részleteit tudja meg, hanem azt is, hogy az énekesnő mindig is őt szerette. A szörnyű pillanatban – mint írja – csak az Antonio sorsa miatti aggodalom bénította meg a nyelvét, csupán tehetetlen kétségbeesésében borult a halottnak vélt Bernardóra.”¹²⁷ Élete legnyomasztóbb titkának megfejtését tehát Antonio az elporladó test utolsó nyomaiként megmutatkozó derridai „écriture” nyelvi alakzataiban leli meg, hiszen az elnémuló hang írássá testesülése kezdi közvetíteni számára a testbeszéd által oly sokáig elfedett igazságot. Ezt nyomatékosítja, hogy a fenti idézetben a hamisnak bizonyuló üzenet tolmácsolására mindenütt közvetlenül a testre utaló metaforákat építi be Andersen a szövegbe: a csapás okozta lelki sokk szorította össze a nő szívét („Hjerte”), kötözte meg a nyelvét („Tunge”). A nyelv, amely a maga poliszémikus mivoltában egyszerre jelent emberi testrészt, illetve nem anyagi természetű, emberek közötti mediális eszközt, kiválóan alkalmas e

¹²⁶ „Bernardo havde altsaa forladt hende! Eller havde hun ikke elsket ham?”

¹²⁷ „Jeg elskede Dig, elskede Dig fra mine lykkelige Dage til mid sidste Øieblik [...] Min Smerte over Ulykken, der skilte os ad, den store Jammer, knugede mit Hjerte, bandt min Tunge, jeg skjulte mit Ansigt ved den Dødes Legeme”

kettősség meglebegtetésére. Mert a közvetlenül a testből, a testiségből kiinduló nyelvi jelek médiumai éppen olyan súlyos megértési zavarokat idézhetnek elő egy adott kommunikációs helyzetben, mint a közvetlenül a lélekből kipárolgó beszéd alakzatai. A nyilvánvaló cél a kettő közötti összhang kimunkálása lenne, hiszen a regény hősei – eltérő habitusuknak megfelelően – csak a nyelvhasználat egy-egy speciális dimenziójában érzik otthonosan magukat. A csábító Bernardo kifejezetten a test által közvetített metakommunikatív jelekből ért igazán, legyen az egy finom mozdulat vagy akár egy szemvillanás. Amikor barátja lövésétől megsebesül, mintha csak Annunziata csókja – vagyis egy testi érintés – hozná vissza még a tetszhalálból is, míg Antonio a halhatatlanság témájára adott improvizációjában pontosan arra ad példát, hogy a szó ereje bármit életre galvanizálhat. Fontos azonban érzékelnünk Antonio magatartásában azokat az apró elmozdulásokat, amelyek a főhőst – ha szinte észrevétlenül is – lépésről lépésre közelebb sodorják a testiség, s annak derivátumaként talán az írás világához is.

A dán nyelvű szakirodalom szinte teljesen egységesnek mutatkozik abban, hogy a történet befejezése a maga előzmények nélküliségével legalábbis meglepetésként, egyáltalán nem következik az addig elbeszélte eseményláncolatból. A felvázolt „kispolgári idill”¹²⁸ záróképe szerint ugyanis Antonio lemondani látszik mind a papi, mind pedig a költői hivatásról. Ráadásul hirtelen még igazi „férfivá” is serdül, hiszen az utolsó lapokon már boldog férjként, sőt családapaként látjuk viszont. A gadameri applikáció¹²⁹ tágas hermeneutikai jelentésterében azonban egy olyan olvasati lehetőség is megmutatkozik, amely talán magyarázatot adhat e váratlanulnak tűnő fordulatra.

¹²⁸ Niels Kofoed könyve óta tartja magát az a nézet, hogy Antonio a regény végén – ahelyett, hogy igazi művésszé válna – házasságkötésével tulajdonképpen minden előzmény nélkül beáll a szürke átlagemberek sorába, alkotói ambíciói egy kispolgári idill keretei között párolognak el. Niels KOFOED, *Studier i H. C. Andersens fortællekunst*, København, Munksgaard, 1967, 229.

¹²⁹ Hans Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Bp., Gondolat Kiadó, 1984, 219.

Értelmezésünk szerint Antonio szemléletében a fordulópontot a megcsúnyult Annunziata hirtelen velencei felbukkanása eredményezi. Utaltunk már a fentiek során arra, hogy ez a mozzanat Antonio személyiségfejlődésének éppen abban a stádiumában jelentkezik, amikor az énelbeszélő – magát Bernardóhoz, vagyis az „igazi férfi” prototípusához hasonlítva – belépni szándékozik a nagybetűs „élet” világába. A betegségtől gyötört test sorvadása teszi egyértelművé számára, hogy a hangok anyagtalan világából építkező énekművészet mennyire ki van szolgáltatva a fizikum állapotváltozásainak, ráadásul a kiábrándító látvány teljesen hidegen is hagyja mocorgó érzékiségét. Első megközelítésben ugyan a szituáció valóban értelmezhető úgy is, mintha az Annunziata-szerelem csupán egy szükséges impulzust jelentett volna ahhoz, hogy Antonio a maga a művészetével végül is felülkerekedhessék vetélytársán,¹³⁰ ám nem nehéz belátni, hogy az improvizációra alapított beszédművészet éppen úgy a pillanathoz kötött, mint az ének, s így aligha adhat belépést a régóta vágyott halhatatlanság csarnokába.

Az egyes embert csak maradandó műve, illetve – az utódnemzés aktusa révén – a biológiai reprodukció lehetősége emelheti túl a múlandóság övezetén. A regény végére elpárologni látszik Antoniónak az a korábbi magabiztossága, amely egykor még arra is predesztinálhatta volna őt, hogy a szó erejével új életre keltse Annunziata korábban egyenesen élettelennek aposztrofált énekművészetét. Mert a nő művészete – elporladó testével együtt – nyom nélkül tűnik el a világból, mint ahogy mindkét vonatkozásban ez a sors fenyegeti Antoniót is. A regény epilógusa azonban mintha más lehetőségeket is felvillantana. Most lép színre az a titokzatos, meglehetősen magas és sápadt („temmelig høi og noget bleg”) figura, akiben egyes elemzők¹³¹ Andersen vonásait vélék felismerni. Jele-

¹³⁰ „hendes Kjærlighed vilde have givet min Aand en større Kraft og Udvikling. Havde jeg den Gang fulgt hende og var optraadt som Improvisator, vilde maaske min Triumph have knyttet sig til hendes, vi havde skiftet Plads.”

¹³¹ Dag HEEDE, *i. m.*, 132.

netéből tudjuk meg, hogy Antonio és Maria (Lara) boldog házasságából már gyermek is született, akinek az Annunziata nevet adták.¹³²

Dag Heede interpretációja szerint az Andersent idéző alak funkciója az, hogy átvegye Antoniótól azt a művész-szerepkört, amelynek betöltésére a főhős, megváltozott életformájából adódóan, immáron nyilván képtelenek bizonyul. Az ő olvasatában a házasságra lépés eleve ellentétes a megjelenített karakter felépítésének logikájával. Számára ezért úgy tűnik, mintha az Andersen-szerű figura szcenikájának egyenesen az lenne a célja, hogy a regény írója distanciával határolódjék el a művészi hivatásának hátat fordító, közönséges átlagemberré lefokozódó Antoniótól.¹³³ De vajon nem megfordítható-e ez a képlet? Nem lehetséges-e, hogy ezt a fordulatot éppen a családi boldogság utáni elfojtott anderseni vágyakozás kivetüléseként kell értelmeznünk? Privát életében ez a regény szerzőjének soha nem adatott meg, de egyáltalán nem biztos, hogy az általa megvalósított magányos életforma saját döntésén alapuló választás volt. Ráadásul a szövegből legfeljebb annyi valószínűsíthető, hogy Antonio az improvizatori tevékenységgel hagy fel, de ha így van, akkor ez a döntés akár a beszédközpontú romantikus költészetesztétika meghaladásának is tekinthető. Hiszen ne felejtjük el, hogy az én-elbeszélő saját önéletrajzának megírásával már eleve az írás világába lépett át, ezzel a gesztussal végre eleget téve a vágyott maradandóság követelményének. Hasonló utat járhatott be tehát, mint maga Andersen, akinek – a rögtönző előadóművészet iránt érzett minden szimpátiája ellenére – nyilván szintén el kellett jutnia annak felismeréséhez, hogy noha a beszéd dikciójához kötődő meséi élelőszóban talán hatásosabbak, szerzőjüket mégis csak úgy élhetik túl, ha azok grafikusán rögzített formát nyernek. Mintha Antonio is belátná, hogy az improvizáció minden előnye és hatásossága ellenére csupán a pillanathoz kötött műforma. Bizonyára nem véletlen, hogy az egyre sikeresebb rögtönzői tevékenység hátterében azért mindig ott rejtőznek a készülő írásművek: az én-elbeszélő még nem sokkal házasság-

¹³² „han spurgte, hvad det hed, og den gamle Dame, min kjære Rosa var det, sagde: Annunziata! Et deiligt Navn, sagde han, og kyssede den Lille, mit og Laras Barn.”

¹³³ Dag HEEDE, *i. m.*, 132–133.

kötése előtt is informál bennünket arról, hogy például Leonardo da Vinci életéről tragédiát kezdett írni. Ötletét a szerző milánói tartózkodása és a művész boldogtalan szerelméről szóló legenda adja, melynek kapcsán Antoniónak azonnal Flaminia és Annunziata jut eszébe.¹³⁴ A két nő nevének említése, illetve a Lara-Maria körül szövődő eseménytörténet arra enged következtetni, hogy a regény végére nemcsak a beszéd és az írás, hanem a test és a lélek viszonya is más dimenzióba kerül.

Annunziátát a halál ragadja el, míg a kolostorba vonuló Flaminia sorsa – Krisztus menyasszonyaként – az élve eltemetetés lesz. Ez a megoldás Antonio abbé előtt is nyitva áll, ő azonban más utat választ. Eleinte úgy látszik ugyan, hogy majdani feleségében, Lara-Mariában is csak a halott formákban megmutatkozó szépség alakzatait képes felfedezni. Erre utal álma, amelyben holtnak látja Mariát. Ám az ébredés utáni első szavai már arra engednek következtetni, hogy az élet eddig marginálisnak tekintett értékeit talán éppen egyedül a halálélmény volt képes számára felmutatni. Mert a halálban Lara csukott szemei, néma ajkai mégis csak „beszélnek”: Antonióban tehát mintha csak most tudatosulna igazán az emberi létezés elkerülhetetlenül testhez kötöttsége.¹³⁵ Amikor pedig teljesen magához tér lázalmából, nemcsak arra döbben rá, hogy a paestumi vak lányka, Lara és a podesta lánya, Maria egy és ugyanazon személy („jeg kjender dig! har kjendt Dig i Maria”), hanem arról is értesül, hogy egy sikeres műtét révén Maria visszanyerte szeme világát. A testbeszéd nyelvéből korábban mit sem értő Antonio most már tud olvasni a szem kifejezéseiből,¹³⁶ majd lüktető ereiben érzi a vér, a testiség, az élet visszatérését.¹³⁷

¹³⁴ „ene sad jeg paa mit Værelse, begyndte at digte en Tragoedie: Leonardo da Vinci, her havde han jo levet, her havde jeg seet hans udødelige Nadver. Sagnet om hans Kjærligheds Ulykke, om den elskede, Klostret skilte ham fra, var jo gjentaget i mit eget Liv. Jeg tænkte paa Flaminia, paa Annunziata, og skrev hvad mit Hjerte aandede.”

¹³⁵ „Lara! i Døden taler Dit lukkede Øie, Din stumme Læbe til mig!”

¹³⁶ „i Marias Øie læste jeg, at hun havde været Vidne til mit Hjertes Bekjendelse”

¹³⁷ „jeg foler Livet vendt tilbage i mit Blod.”

A látó szem nemcsak a lélek tükre, de egyben a női csáberő egyik fontos centruma is, az éterien átszellemített nőalak leírásában így aztán akarva akaratlanul megcsillan egyfajta temperáltan érvényesülő érzékiség. A nász aktusa pedig már egyértelmű belépést jelent az addig nyíltan megtagadott testiség világába, melynek gyümölcse hamarosan a kislány Annunziata lesz. Mert az énekművészet elhaló hangjai örökre eltűnnek ugyan az éterben, ám maga a test képes lesz a megújulásra, így a lélek új alakváltozatban megszületve élhet tovább. Aligha lehet kétséges, hogy bizonyos értelemben Antonio és Maria közös gyermeke Annunziata reinkarnációjának tekinthető, melyet a névszimbolikában tükröződő jelentések is nyomatékosítanak. Sven Møller Kristensen mutatta ki, hogy Annunziata neve bibliai értelemben a Gyümölcsoltó Boldogasszony napjára („bebudelse”), Jézus fogantatásának ünnepére utal. Némi iróniával jegyzi meg, hogy a fogantatás Andersen regényében is csak a Szentlélek műve lehetett.¹³⁸ De bárhogyan is történt a megtermékenyülés, az analógia az *Improvisatoren*ben is a test újjászületésének lehetőségét hirdeti, mint ahogy a keresztény apokalipszis víziója sem a lélek, hanem mindig a test feltámadásáról beszél. Ezek pedig olyan – talán megfontolást érdemlő – szempontok, amelyek bizonyos mértékig kisimíthatják az idilli záróképhez vezető gondolatmenet logikai törésvonalait.

A XIX. századi dán regény alakulástörténete aligha ábrázolható hitelesen Andersen életművének számbavétele nélkül. Az 1870-es évektől kezdődő „modern áttörés” irodalmi mozgalma mindenekelőtt a romantikus tradícióval való leszámolás jelszavát tűzte ugyan a zászlajára, ám valójában a korszak valamennyi jelentős dán írója az anderseni irodalmi örökséghez nyúl vissza. Henrik Pontoppidan egy másik regényét, a *Lykke Pert* (*Szerencsés Péter*) írja újra, míg Jens Peter Jacobsen *Niels Lybnéjében*

¹³⁸ „Paa den anden side er Antonio og Marias ægteskab jo blevet forudsagt af den døende Annunziata, hvis bibelske navn betyder 'bebudelse.' Saa befrugtingen af Maria er maske kommet i stand med assistance fra højere magter. Maaske er selveste Helligaanden traadt hjælpende til.” Sven MØLLER KRISTENSEN, *Den dobbelte Erøs*, København, Gyldendal, 1966, 164, idézi Dag HEEDE, *Hjertebrødre*, i. m., 132.

szintén nem lesz nehéz felismerni az *Improvisatoren* szerzőjének hatását. Jelentőségéről sokat elárul Jacobsen egy röviden sommázó mondata, miszerint valójában ő volt az egyetlen író, akitől tanult.¹³⁹

¹³⁹ Wilhelm WANSCHER, *H. C. Andersens fortællekunst*, Liv og Kultur I, 1907, 40.

III. A ROMANTICIZMUS JELENTÉSVÁLTOZATAI

Andersen regénye, az *Improvisatoren*, frappáns összegezését adta a nagyromantika költészetesztikájának. Megjelenése pillanatában azonban már javában izmosodtak azok a tendenciák, amelyek egyértelműen e koherensnek látszó világkép fellazulása felé mutattak. Az 1820-as évektől kezdve Dániában is egyre tágabb teret kapott az ez idő tájt Európa-szerte virágzó biedermeier irodalom, amely a polgárság heroikus korszakának lezárultával mindinkább a konszolidáció iránti igényt fejezte ki. Ezt az irányzatot itt eleinte sokan poétikus realizmusnak nevezték, egyes irodalomtörténetek azonban egyáltalán nem is használják a korszak megjelölésére ezt a terminust. Az univerzálromantika mindent átfogni akaró perspektívája azonban itt már erősen beszűkül, az 1820-as évektől kibontakozó irodalom jobbára csak a kispolgári otthon idealizált, miniatűr metszeteit nyújtja. Az egykori teremtmény lendület helyét átveszi a szelíd megelégedés, amely az egyértelmű befelé fordulás gesztusával az intim szféra, a meghitt családi boldogság értékeit favorizálja. Ez az ízléskultúra előszeretettel tematizálja a szerelmet, kerüli viszont annak erotikus aspektusait éppúgy, mint általában a rútat, a rémisztőt, az erkölcstelent. Természetéből adódóan sokkal inkább az ellentmondások feloldására, mint a feszültségek megjelenítésére törekszik. Erősen jellemző rá az egyszerűség, a biztonság, a stilizáció igénye, a dísz tárgyak kultusza. Mindenben az erkölcsiség alapvető igényeivel összeegyeztethető harmonikus elemeket keresi, szívesen merül el az idealizált dán parasztság ábrázolásában. Mivel a maga leszűkített „kisvilág”-ában olyan koherens egészt alkot, mint a monista karakterű univerzálromantika mindent átfogó panteizmusa, sokan annak egyfajta banális, felhígult változataként értékelik.

Megközelítőleg 1830 és 1850 között bontakozott ki Dániában a romantizmus irodalma, melyet a dán irodalomtörténet-írás a késő roman-

tika másik sajátosságos áramlataként kezel.¹⁴⁰ Lényegét tekintve a biedermeier szöges ellentétét képezi: érdeklődésének homlokterében az izgalmas, a veszélyes, az erotikus, a démonikus, a tudatalatti áll. A felvilágosodás racionalizmusával szemben már a nagyromantika is az ösztönvilág tanulmányozása felé fordította a figyelmet. Ez a folyamat a romanticizmusban felgyorsul, a szubjektum heterogén létérzékelése viszont egyfajta belső hasadás jeleit mutatja. Egyértelműen a hasadásélmény tükröződik a Doppelgänger-tematika térnyerésében, ami egyben csalhatatlan jelzése a kor fokozódó érdeklődésének a pszichológia iránt. A romantika öntudatos zseni-költője helyébe ezzel egyidejűleg a kételkedő-töprengő művész-figura lép, aki reflexivitásával a lét lényegét már csak látszatként képes megjeleníteni. A korábbi korszak isteni világrendbe vetett szilárd hite megrendül, a valósághoz való viszony fokmérője a mindent bizonytalan-ságba borító relativizmus lesz. Ha tehát a biedermeier a monista univerzálromantika felhígult variánsának tekinthető, akkor a romanticizmus a maga meghasadt karakterével inkább a romantika neoplatonista ágának dualizmusával rokon.

A fenti két tendencia általában elkeveredve nyilvánul meg a szóban forgó periódus irodalmában. Néhány esetben a besorolás többé-kevésbé egyértelmű: Ludvig Bødtschert például általában a biedermeier, míg Emil Arestrupot inkább a romanticizmus alkotójaként szokás emlegetni. A biedermeiert gyakran hozzák összefüggésbe a korszak olyan igazán jelentős egyéniségeivel, mint például Steen Steensen Blicher, Hans Christian Andersen vagy Søren Kierkegaard. Esetükben azonban a romanticizmus jelenléte szinte mindenki megközelítésében hangsúlyosabbnak tűnik. A lényeg és a jelenség, a lét és a látszat szétválását látványosan reprezentálja ezen időszakban a hasonmás-motívum. A következőkben ezért az árnyéklét – romanticizmusra különösen jellemző – anderseni alakváltozatát kíséreljük meg közelebbről is szemügyre venni.

¹⁴⁰ Ditte TIMMERMANN, *Det fortrængte genkomst – om dobbeltgængeren som motiv i litteratur og film*, speciale ved Institut for Nordisk Sprog og Litteratur, Aarhus Universitet 15. Juni 2007, vejleder Jacob BØGGILD, Aarhus, 2007, 24.

1. Tudomány vagy költészet?

Andersen: *Skyggen* (*Az árnyék*)

Andersen 1847-ben írta meg a *Skyggen* (*Az árnyék*) című történetét. Enigmatikussága miatt könyvtárnyi mennyiségű tanulmány íródott róla, az író legismertebb művei közé tartozik. Vizsgálódásaink szempontjából azért kiemelten fontos, mert igen szemléletes módon demonstrálja írónk eltávolodását a koraromantika élet- és költészet-felfogásától. Az *Improvisatoren* című regényében Andersen még határozott kézzel vázolta fel a világ centrumát képező, ösztönösen alkotó költő-zseni portréját. *Az árnyék* ábrázolásának középpontjában azonban már nem a magabiztos költő figurája, hanem egy olyan örökösen kétkedő, önmagában is bizonytalan ifjú tudós („lærde Mand”) áll, aki – titkon költői ambíciókat táplálva – a ráció rendező erejével próbálja meg összetartani a körülötte széthulló világot. Az a távolságtartó ironia, amellyel Andersen kezdettől fogva kezeli hősét, mindenképpen a romanticizmus szemléletváltozására utal. Andersen e műve egyértelműen a német romantika hasonló történeteinek tematikáját veszi alapul. Ezek közül – természetesen Hoffmann mellett – az egyik legismertebb Adalbert von Chamisso 1814-ben készült *Peter Schlemihl* című elbeszélése, amely arról szól, hogy a címszereplő jó pénzért eladja az árnyékát az ördögnek. Hamarosan tapasztalnia kell azonban, hogy a társadalom az árnyék hiányát pótolhatatlan fogyatékosként értékeli, valósággal kirekeszti őt magából, ezért végül igyekszik visszacsinálni a számára előnytelen üzletet. Andersen jól ismerte Chamisso szóban forgó művét – saját szövegének egyik helyén konkrétan utal is rá.¹⁴¹ Ő maga azonban más módon dolgozza fel a témát, amelynek szüzséje röviden a következőképpen foglalható össze.

¹⁴¹ „tudott egy históriát valakiről, akinek nem volt árnyéka, hazájában, északon mindenki ismerte a történetet” – „han vidste, at der var en Historie til om en Mand uden Skygge, den kjendte jo alle Folk hjemme i de kolde Lande” Hans Christian ANDERSEN *Összes meséje*, Bp., Videopont Kft, 1995. Idézeteink mindvégig ebből a kiadásból származnak. Az eredeti dán szöveg lelőhelye: H. C. ANDERSEN, *Eventyr*

A fiatal Tudós délre utazik, ahol egy különös este után azt kell tapasztalnia, hogy levált róla az Árnyéka. Bosszankodva konstatálja a jelenléte, de mivel az elvesztett helyébe hamarosan nő egy másik, nem sokáig töpreng ezen. Visszautazik északi szülőházájába, ahol tovább írja műveit a jóról, az igazról és a szépről, ám azok lényegében visszhangtalanok maradnak. Kisvártatva különös meglepetésben lesz része, amikor egy napon meglátogatja őt időközben emberré testesülő hajdani Árnyéka. Eldicsékszik neki, hogy meggazdagodott, fényesen megy a sora, család-alapításon gondolkodik. Különösen nagy hatást tesz rá a költészet házában tett látogatásának elmesélése, ahová a Tudós titkon mindig is vágyakozott. Látogatását követően megváltoznak közöttük az erőviszonyok, mindinkább az Árnyéké lesz a domináns szerep. Egy alkalommal fürdőkúrára viszi a betegeskedő Tudóst, aki most már szolgaként kíséri hajdani Árnyékát. Itt találkoznak egy királykisasszonnyal, aki a különleges éleslátás nevű betegségben szenved. Természetesen az Árnyék lesz az, aki ebből sikeresen kigyógyítja. Méltó jutalma a királynő kezének, s fele királyságának elnyerése lesz. Ebben a konstellációban a Tudósnak még a korábnál is alárendeltebb szerep jut. Fellázad, de későn és hiába, mert az Árnyék már mindenkit a maga oldalára állított. Természetesen a királynővel is sikerül elhitetnie: az árnyéka olyannyira megbolondult, hogy embernek képzelet magát, így hát be kellett záratnia. Innen aztán már nincs menekvés. Az Árnyék a királynő készséges asszisztenciájával sietősen ki is végezteti hajdani gazdáját, mielőtt még eljárhatna a szája valaki előtt, aki esetleg még hallgatna rá.

Mese – fantasztikus elbeszélés – Bildungsroman

Ahogy az a fenti cselekményvázlatból is egyértelműen kitűnik, az anderseni *eventyr* műfaja tudatosan épít a klasszikus népmese epikai hagyó-

I–VII, , udgivet ved Erik DAL, kommentar ved Erling NIELSEN, København, DSL/Hans Reitzel Forlag, 1963, II, 129–142.

mányára. Narratív struktúrája azonban már első pillantásra is bonyolultabbnak látszik az *Improvisatoren*ben megfigyelt én-elbeszélés homogén világának egyértelműségénél. Az olvasónak ezért igen hamar olyan benyomása támad, hogy az elbeszélő több tudás birtokában van, mint amennyinek nyelvileg kifejezést ad. Az előbeszédszerű előadásmód adverbális jellege egyfajta intim légkört is biztosít, amely az elbeszélő szavahihetőségének szuggesztívóját hivatott kelteni. A naivitás alaptónusát azonban az első pillanattól kezdve ironia itatja át, az indirekt beszéd alakzatai pedig a fantasztikum síkjára billenve már folyamatosan a történesek valóságértékét kérdőjelezzik meg. A mese és a fantasztikus irodalom találkozásából eredő műfaji keveredés így módon mindvégig lebegő kétértelműségben hagyja a történetet: a befogadó soha nem lehet biztos abban, hogy az autentikus interpretáció az ábrázolt tárgyi valóság keretein belül vagy pedig a szöveg által produkált természetfeletti világ fogalmi síkján mozog-e. Ez az ambivalens hullámvázis rejti a történetben a romantikus személyiség énhasadásának eredendő ok-okozati viszonyrendszerét.

Andersen ebben a művében nemcsak különböző epikai formákat vegyít, hanem az egyes funkciók jelentésértékének megváltoztatásával merőben új szemantikai struktúrákat is létrehoz. A hagyományos mesemodellben végül mindig az igazság diadalmaskodik, a jó legyőzi a rosszat, a happy end-szerűség alapelveire épülő zárlatban tehát minden a helyére kerül. Tisztázódik például, hogy nem a már élettelen sárkány szájából kivágott nyelvekkel hengegő álhős győzte le valójában a szörnyeteget, hanem a mese főhőse, aki a küzdelemben kimerülten csupán néhány percig terült el eszméletlenül a tetem mellett. A csalás lelepleződik, az esküvőt követően pedig az veheti feleségül a királylányt, aki arra valójában érdemesnek bizonyult. Itt azonban éppen ellenkező irányban és előjellel haladnak az események. Az Árnyék szemfényvesztő manőversorozata eredményeként a szolga lesz a szerencsés nyertes, akinek ráadásul még fizikailag is sikerül likvidálnia riválisát. A szimulákrum stratégia racionálisnak látszó gépezete éppúgy fokról fokra morzsolja fel tehát a valóságot és az igazságot, mint ahogy azt például Blicher *Præsten i Vejlbys* (*A vejlbysi pap*, 1829) című novellájában látjuk. Itt a járásbíró szellemi hasonmása-

ként fellépő Morten Bruus mesterkedése vezet a maga szempontjából szinte tökéletes eredményre. A bajkeverő ártatlanul gyanúsítja meg gyilkosság elkövetésével a helyi tiszteletest. Úgy manipulálja a bizonyítékokat, hogy a látszat végül Erik Sørensen járásbíró számára is valóságnak kezd tűnni. A csalásra az ítélethozatal előtt nem derül fény, a papot kivégzik, Erik Sørensen és Mette esküvője pedig Bruus legnagyobb örömére elmarad.

De, ha már az esküvő motívumánál tartunk, önkéntelenül is mindenkinek eszébe juthat az a – többek között Mozart – operájából¹⁴² jól ismert királylány típus, aki sorban fejezteti le a találós kérdéseire válaszolni nem tudó, életüket kockáztató kérőket. A mindinkább az Árnyék hálójába gabalyodó királylányban egy pillanatra felmerül a kétség, hogy udvarlója valóban olyan okos-e, mint amilyennek látszik. Elhatározza tehát, hogy próbára teszi: „a legnehezebb kérdéseket adta fel neki, amikre maga sem tudott volna válaszolni.”¹⁴³ Az Árnyék azonban ügyesen vágja ki magát a csávából. Noha fogalma sincs a megoldásról, lekicsinylően csupán annyit vet oda, hogy a kérdések könnyűek, még az árnyéka is azonnal meg tudna rájuk felelni. Ennek igazolására azonnal be is hívja az „árnyékát”, vagyis magát a Tudóst, aki talpraesett válaszaival nyomban lehengerli a királylányt. A történet végén mégis a Tudóst nyakazzák le, s éppen a tudatlan Árnyék lesz az, aki ifjú aráját karon vezetve diadalmasan jelenhet meg az éljenző tömeg előtt. Az a közvetett, analóg jellegű okoskodás azonban, amely „Ha az árnyéka ilyen okos, milyen lehet a gazdája”¹⁴⁴ féle következtetésben csúcsosodik ki, nyilvánvalóan eleve ellentétes a tisztán polarizált fogalompárokból építkező meselogika könnyen átlátható egyértelműségével, amely világos különbséget tud tenni az eredet és a másolat között.

¹⁴² Mozart *Turandot* c. operájában Turandot hercegnő sorban végezteti ki azokat a kérőit, akik nem tudnak válaszolni találós kérdéseire. A átkot végül Kalaf herceg törli meg, aki megfejt mind a három feladványt, s elnyeri Turandot szerelmét.

¹⁴³ „Og saa begyndte hun saa smaat at spørge ham om noget Allervanskeligste, hun kunde ikke selv have svart paa det, og Skyggen gjorde et ganske underligt Ansigt.”

¹⁴⁴ „Hvad det maa være for en Mand, der har saa viis en Skygge!”

Andersen azonban nemcsak a konvencionális mesemodellt deformálja, hanem kifordítja eredeti jelentéseiből a Bildungsroman általános sémáit is. A Bildungsroman-kultúrát természetesen Dániában is Goethe *Wilhelm Meistere* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1795–1796) alapozta meg. Maga a műfaj az 1800-as évek elején köztudomásúlag eklatáns kifejeződése volt a mind öntudatosabbá váló polgárság folyamatos fejlődésbe vetett hitének. A Bildungsroman általánosnak mondható szerkezeti képlete – szigorúan meghatározott sorrendben – három különböző színhelyen játszódó cselekménymozzanatot kapcsol össze. Az elbeszélt történet első színtere értelemszerűen mindig a szülőföld, az otthon. Innen vezet a hős útja a messzi távolba, külföldre, ahol átfogó tudásra, megfelelő mennyiségű tapasztalatra tehet szert. A tanulóévek befejeződését aztán a hazatérés követi. A megszerzett ismeretek beépülése a személyiségbe lehetővé teszi a produktív önmegvalósítás különböző formáit, amely biztosítja az egyén számára a társadalmi rendbe való integrálódás zökkenőmentes megvalósulását. Andersen megtartja ezt a triadikus alapképletet, de felcseréli a sorrendet.¹⁴⁵ Az ifjú Tudós története ugyanis nem északi szülőföldjén, hanem délen, egy forró égövi országban kezdődik. A balul sikerült tanulmányutat követően tér vissza hideg hazájába, hogy aztán élete utolsó időszakát az Árnyékkal megint csak a számára teljesen énidegen délen töltsse. Az Árnyék sorsának alakulása ezzel szemben mindvégig megtartja a Bildungsroman klasszikus gondolati építkezését. Kétség sem férhet ahhoz, hogy az ő születési színhelye az a bizonyos forró égövi ország, hiszen itt kel azon az ominózus nyári estén önálló életre. Ezt követően látogatja meg északon egykori gazdáját, a Tudóst. Ez lesz a második fázis, vagyis az Árnyék külföldi tapasztalatszerző körútjának egyik kitüntetett állomása. Nyilván ezért is hangsúlyozza annyira, hogy ő a „napos oldalon”¹⁴⁶ lakik. Végül az Árnyékot az utolsó fázisban megint csak a meleg déli országban találjuk. Itt nyeri el a királylány kezét a fele királlyal együtt, vagyis a Bildungsroman nevelődési eszményének jegyében megtalálja és megszilárdítja identitását, hogy aztán mindin-

¹⁴⁵ Ditte TIMMERMANN, *i. m.*, 31–32.

¹⁴⁶ „jeg boer paa Solsiden”

kább kibontakozó képességeit egy tágabb értelemben vett közösség javára kamatoztathassa. Az Árnyék választékos nyelvezetében ráadásul folyamatosan tűnnek fel a Bildungsroman közhelyszámba menő, jól megszokott fordulatai: „születésem óta”, „az ember mindig ragaszkodik a szülőföldjéhez”, „a magam útjára léptem”, „most fényesen megy a sorom”, „házasodni szándékozom”, „el tudok tartani tíz családot is” stb.¹⁴⁷ Ezt a folyamatot a Tudós folyamatos szellemi és fizikai leépülése ellenpontozza, melynek eredményeként a kívülállók számára lassan valóban olyanná is válik, mintha „a saját árnyéka” volna.¹⁴⁸

A test(etlenség) aurája

A koraromantika egyetemes létvíziójában még lényegi egységbe ágyazódik a költészet, a zene és a szerelem, melynek legavatottabb közvetítő nyelve az álom. Az *Improvisatoren* Antoniója még egyértelműen ebben az egyetemes, harmonikus rendben él és alkot. A vázolt fogalmi trichotómia elevenen él tovább *Aranyék* racionális Tudósának tudatában is, de itt már nem a lét rendező elveként működik, hanem csupán nosztalgikus sóvárgás formájában van jelen. Egyértelmű tünete ennek rögtön a történet elején a Tudós élénk érdeklődése a szemközti ház iránt, melynek mélyéből nap mint nap csodálatosan szép muzsika hangjai szűrődnek ki. A folyamatosan ismétlődő dallam mindig ugyanaz, amely a maga befejezetlenségével maradéktalanul teljesíti a lezáratlanság, a töredékesség romantikus esztétikai követelményét.¹⁴⁹ Egy éjjelen ebből a hangulati háttérből bontakozik ki a szépséges hajadon alakját formázó

¹⁴⁷ „fra Barnsbeen”, „man holder dig altid af Fædrelandet”, „gik jeg min egen Vej”, „jeg er i de allebrillanteste Omstændigheder”, „jeg har isinde at forlove mig”, „jeg kan føde mere end een Familie”

¹⁴⁸ „De seer virkelig ud ligesom en Skygge!”

¹⁴⁹ „Mintha egy zenedarabot tanulna valaki, s folytonosan ugyanazt gyakorolná, de mindig hibásan.” – „Det er ligesom om En sad og øvede sig paa et Stykke, han ikke kan komme ud af, altid det samme Stykke.”

látomás: „Ahogy kinyitotta a szemét, átnézett a szemközi házra, s úgy tetszett neki, mintha csodálatos fény áradna az erkélyről. A virágok úgy lobogtak, mint megannyi különös színű láng, egy szépséges, karcsú hajadon állt közöttük, s mintha az ő alakja is fényt sugárzott volna. A tudósnak belekápázott a szeme, de nem is csoda, mert igen tágra nyitotta, s első álmából ébredt.”¹⁵⁰

A fényárban úszó törékeny nőalak nyilvánvalóan csak a költészet allegorikus perszifikációja lehet. Ugyanakkor – különösen a lángoló virágok érzéki látványával együtt – erotikus jelentéstartalmat is sugall. A Tudós számára tehát nemcsak mint elvont szépségesszmény jöhet számításba, hanem mint érzékiséget izgató tárgy is. Mivel azonban szexuális ösztönvilágát elfojtja, a vágybeteljesítés mechanizmusa csak a projekció révén léphet működésbe. Maga helyett ezért az Árnyékát küldi át kémlelőbe a szomszédba, s némi bizarr élvezettel szemléli, ahogy az besiklik a ház félig nyitott erkélyajtáján. Ezzel a kivetített vágy a megvalósulás küszöbére jut, amelynek feszítő energiáiról korábban sokat sejtetően tanúskodott már az esténként az egész szobát betöltő árnyék meredek felnyújtózása a falon.¹⁵¹ A Tudós esetében azonban a libido és a szexuális potencia egy konkretizált akcióban soha nem kerülhet közös nevezőre. Ennek félreérthetetlen szuggesztíója, hogy ő maga cselekvés helyett inkább csak a biztonságot nyújtó függöny mögött meghúzódva figyeli Árnyéka célorientált lépéseit. A manőver sikerül, hiszen az Árnyék könnyedén

¹⁵⁰ „han syntes at der kom en forunderlig Glands fra Gjenboens Altan, alle Blomsterne skinnede som Flammer, i de deiligste Farver, og midt imellem Blomsterne stod en slank, yndig Jomfru, det var som om ogsaa hun lyste, det skær han virkeligt i Øinene, han lukkede dem nu ogsaa saa forfærdelig meget op kom lige af Søvnene.”

¹⁵¹ Ehhez a narcisztikus beállítódáshoz önkéntelenül is fallikus asszociáció társulhat: „A tudós gyakran elnézte az árnyékát, kedve tellett benne. Amikor behozták a szobájába a gyertyát, az árnyék felnyújtózott magasra a falra, teljes hosszában, egészen a mennyezetig – nagyot kellett nyújtóznia, hogy egy kis erőt gyűjtsön.” – „Det var ordentlig en Fornøielse at see paa, saasnart Lyset blev bragt ind i Stuen, strakte Skyggen sig heel op ad Væggen, ja saa gar hen ad Loftet, saa lang gjorde den sig, den maatte strække sig for at komme til Kræfter.”

csusszan be a nyíláson, a probléma azonban ezzel még nem oldódik meg. Mert amikor az Árnyék nem sokkal később önálló életre kel, továbbra is kénytelen lesz magán viselni egykori gazdája „férfiatlanságának” szembe-ötölő külsői jeleit. Ennek legironikusabb kifejeződése, hogy az Árnyék azért lesz kénytelen magát kúraltatni, mert nem nő rendesen a szakálla. Később pedig, amikor a pihe könnyű királylány karján perdül táncra, „az árnyék még nála is könnyebb”¹⁵² lesz. Finom jelzése ez annak, hogy valamilyen módon a testes Árnyék mégiscsak megőrizte eredetének szubsztanciáját. Így aztán nem kerülheti el sorsának ódiumát, szexuális habitusára a Tudós reflexív, passzivitásra berendezkedett mentalitása nyomja rá a bélyegét. A lelki és a testi princípium egyensúlytalansága, amelyet az *Improvisatoren*ben még több-kevesebb sikerrel hidalt át a zárókép kispolgári idillje, a romantizmus anderseni szemléletében reménytelenül feloldhatatlanná válik.

A romantikus költészeti esztétika relativizálódása

Andersen esztétizáló Tudósa töprengő, vívódó, fausti alkat, akit leginkább a szépség és a költészet misztériuma foglalkoztat. Nem is lehet ez másként, hiszen már Kant leszögezte, hogy „nincs szép tudomány, csak szép művészet”.¹⁵³ Az avatott értekezőnek tegező viszonyban kell lennie a Széppel, s ugyan mi árulhatna el neki annak lényegéről többet, mint maga a költészet? Nem véletlen tehát, hogy a visszatérő Árnyékot éppen arról az estéről faggatja olyan lelkesülten, melyen az – hajdani gazdája instrukciójára – a költészet házában tett látogatást. Kérdéseinek gondolati lejtéséből gyorsan egyértelművé válik, hogy ezt a helyet csak a romantikus vizualitás jegyében tudja elképzelni. A kozmikus vízióban értelemsze-

¹⁵² „Hun var let, men han var endnu lettere, saadan en Dandser havde hun aldrig havt.”

¹⁵³ Immanuel KANT, *Az ítéleőrő kritikája*, ford. PAPP Zoltán, Bp., Osiris – Gond-Cura Alapítvány, 2003, 220. Idézi TÁNCZOS Péter, *A romantikus igazság válsága: szép vagy fenséges-e, ami igaz?* Nagyverdei Almanach, 2012/2.

rűen kapnak kitüntetett helyet a romantikus tájleírás domináns elemei, tehát az erdő, a hegy és a csillagos égbolt: „Milyenek voltak a belső szobák? Zsendülő erdőkhez hasonlítottak? Vagy pompás templomokhoz? Vagy csillagos égbolthoz, ha hegyoromról nézi az ember?”¹⁵⁴ Az Árnyék kurta, mondhatni kitérően semmitmondó válasza („Mindegyikhez.”¹⁵⁵) azonban eleve hazugságot takar, hiszen saját bevallása szerint nem is ment az előcsarnoknál tovább. Ennek a valótlanágnak a fényében kijelentése – „mindent láttam és most mindent tudok” – már egyenesen az öntudatos romantikus zseniesztétika paródiájaként hat. Az is feltűnő, hogy míg a Tudós a romantika originalitás eszményének jegyében ösztönösen idegenkedik az utánzás minden formájától, az Árnyék szellemi apparátusa mindvégig csupa idézetből áll.¹⁵⁶ A Tudós beszédében egyidejűleg vannak jelen a felvilágosodott racionalizmus, illetve a romantikus költészet jól ismert sztereotípiái.¹⁵⁷ Ez a két fajta diskurzus azonban nem hozható közös fogalmi nevezőre. Andersen hőse – többek között ebből adódóan is – képtelennek bizonyul az eredményes stratégia kialakítására az Árnyék amorf lényével szemben. Érzékletes kifejeződése ennek az a mód, ahogy első találkozásuk alkalmával a Tudós patetikus ízű kijelentését („azért ember az ember, hogy megtartsa a szavát”) az Árnyék egy tautologikus fordulattal reagálva („és azért árnyék az árnyék”)¹⁵⁸ szinte azonnal fajsúlytalanná teszi. A Tudós hiába törekszik már beszédében arra, hogy fenntartsa a jelölő és a jelölt közötti harmonikus kapcsolatot, mert a szavak már nem alkalmasak a dolgok leképezésére.¹⁵⁹

¹⁵⁴ „Hvorledes saae der ud i de inderste Sale?” spurgte den lærde Mand. ”Var der som i friske Skov? Var der som i en hellig Kirke? Vare Salene den stjerneklare Himmel, naar man staaer paa de hoie Bjerge?”

¹⁵⁵ „Alting var der!”

¹⁵⁶ SILLÓ Jenő, *Nem az árnyék a szürke falon: H. C. Andersen Az árnyék c. történetének olvasata = Határon*, Szeged–Kolozsvár, Pompeji Kiadó, 2002 (Dekon-könyvek, 24), 217–233.

¹⁵⁷ Uo.

¹⁵⁸ „jeg lover det og en Mand et Ord!” – „Et Ord en Skygge!”

¹⁵⁹ Ditte TIMMERMANN, *i. m.*, 40.

A német romantika esztétikai programjának egyik meghatározó fundamentuma a görög kalogathia eszmény jegyében a jó, a szép és igaz dialektikus egységének gondolata volt. Ezt a fogalmi trichotómiát Szókratészről eredezteti a filozófiatörténet, amely évszázadokon át uralta a szellemi köztudatot.¹⁶⁰ Andersen tudósa is javíthatatlan romantikus álmodozó, akiről többek között azt tudjuk meg, hogy „könyveket írt arról, hogy mi az igazság, mi a jó és a szép a világon”,¹⁶¹ ám igencsak elszomorítja, hogy az emberek fáradozásairól tudomást sem vesznek. Keserűen jegyzi meg, hogy ezt annyira a szívére veszi, hogy lassan tönkremegy bele. Szó sincs tehát már a schlegeli progresszív egyetemes poézis egyik meghatározó alapelveként érvényesüléséről, miszerint „a költészetet elevenné és társassá, az életet és a társadalmat költőivé kell tenni.”¹⁶² A Tudós ugyanis izoláltan áll környezetében, műveire senki sem kíváncsi. Nyilvánvalóan kudarcba fullad itt a szép tudományának az az ugyancsak schlegeli eredetű koncepciója is, amely a jó és szép fogalmi azonosítása révén minél átfogóbb módon próbálja bevonni az értelmet a szép-élmény elemző appercepciójába.¹⁶³ A létérzékelés hajdani organikus, romantikus egysége ezzel széttöredezni látszik, a világ pozitív alkotó áthatásának lehetősége elpárolog.

A romantikus költészetfelfogás nem csak a szép és a jó azonosságát vallja, hanem megfogalmazza a szép és az igaz lényegi egységét is.¹⁶⁴ Ezt

¹⁶⁰ Ennek a hegemoniának Nietzsche vetett véget, aki szerint ez a mesterséges egység csak úgy tartható fenn, hogy a jót előbb megszipítjuk, majd igaznak állítjuk be. Ily módon tehát csupán a megszipított jószág hajt bennünket az igazságra. Erről részletesen l. HÉVIZI Ottó, *Szókratész halála Délionnál*, Jelenkor, 2007/7–8, 793.

¹⁶¹ „han skrev Bøger om hvad der var Sandt i Verden, og om hvad der var Godt og hvad der var Smukt.”

¹⁶² August Wilhelm SCHLEGEL, Friedrich SCHLEGEL, *Athenaenm töredékek = Válogatott esztétikai írások*, ford. TANDORI Dezső, Bp., Gondolat Kiadó, 1980, 280–281.

¹⁶³ Erről részletesen l. TÁNCZOS Péter, *A romantikus igazság válsága: szép vagy fenséges-e, ami igaz?*, i. m.

¹⁶⁴ Uo. A fogalomrendszer további etikai vonatkozásairól részletesebben l. Inger Lise JENSEN, *'Skyggen' – en analyse af forholdet mellem godt og ondt = Andersen og Verden*, red. Johan de MYLIUS, Aage JØRGENSEN og Viggo Hjørnager PEDERSEN, Indlæg fra

a szemléletet alapjaiban bontja meg az Árnyék, aki a maga sajátos igazságát már bevallottan nem az esztétika tartományában keresi. A költészet házában tett látogatásáról szóló beszámolójában nem is rejt véka alá, hogy megelégedett a sötét előcsarnokban szerzett tapasztalatokkal. Mint mondja, kísérletet sem tett a fényárban úszó belső szobák meglátogatására, mert „megölt volna a nagy ragyogás, ha egyenest odasiettem volna a szépséges hajadonhoz.”¹⁶⁵ A Tudós még bármit megtett volna azért, hogy mind közelebb kerüljön látomása tárgyához,¹⁶⁶ az Árnyék igyekezete viszont már szemlátomást inkább arra irányul, hogy megkerülje őt. Bájjainak leírására nem sok szót veszteget – jellemző, hogy az eredeti dán szövegben a „szépséges” jelző nem is szerepel. Felesleges bejárni a költészet házának ragyogó termeit, mert az Árnyék jól sejthető álláspontja szerint az emberi élet igazságai nem az esztétikum mélyrétegeiben rejtőznek. *Expressis verbis*: az eszményi piedesztálra helyezett költészet igazsága nem igazság, s főképpen nem a szépség attribútuma. Ezért vezet az Árnyék útja a fényes csarnokok helyett inkább az emberi otthonokba. Ahogy leszáll az est, felkúszik a falakon, beles az ablakokon, s a családi intim szférában a lehető leghihetlenebb dolgokat látja. S mert az igazság rút, a szép költői világ így nem is lehet ennek leképeződése. A Tudós a jóról ír, melyet egyszersmind szépnek igyekszik feltüntetni. E kettő konglomerátuma lenne hivatott közvetíteni az abszolút igazságot, ez azonban eleve illuzórikus vállalkozás. Andersen történetében az írás – a valóság megszépítése érdekében – annak helyébe lép, de e törekvésnek szükségszerűen a lehetetlenségbe kell torkollania. Az írás inkább a lehetetlenség egyfajta beismerése lesz, amely maga húz újabb és újabb falakat

den første internationale H. C. Andersen-konference, 25–31. August 1991. Odense, Udgivet af H. C. Andersen-Centret, Odense Universitetsforlag, 1993, 406–409.

¹⁶⁵ „jeg var reent blevet slaaet ihjel af Lys, var jeg kommet heelt ind til Jomfruen, men jeg var besindig, jeg gav mig Tid dog det skal man gjøre.”

¹⁶⁶ „Kiugrott az ágyából, nesztelen léptekkel a függöny mögé osont, de már el is tűnt a szépséges hajadon...” – „i et Spring var han paa Gulvet, ganske kom han bag Gardinet, men Jomfruen var borte.”

önmaga és a realitás világa közé. A Tudós csak saját művében tud létezni, tevékenysége ezért szükségszerűen visszhangtalan marad.¹⁶⁷

Andersen hőse képtelennek bizonyul arra, hogy írásművészetével olyan interaktív kapcsolatot építsen ki a közönséggel, amelyen annak idején a romantika beszédközpontú kommunikációs kultúrájának eredményessége alapult. Ennek a hasztalan próbálkozásnak sajátosan inverz változatát mutatja az Árnyék sikere, aki azzal is számárfület mutat a romantikának, hogy „írásával” éppen az egyik legvulgárisabbnak számító szóbeli közlésforma, a pletyka természetében rejlő lehetőségek kiaknázására épít. „Megtudtam, amit egy embernek sem szabad tudnia, s amit mégis mindenki tudni szeretne, a rosszat kinek-kinek a szomszédjáról.”¹⁶⁸ A pletyka „műfajának” köztudottan semmi köze a széphez, jót nemigen szoktak pletykálni, ugyanakkor a terjesztett információ igazságértéke sincs soha garantálva. A szép, a jó és igaz romantikus ábrándja ezzel újabb fricskát kap, felgyorsítva a Tudós szellemi marginalizálódásának folyamatát. Az Árnyék stratégiája azért különösen hatékony, mert a Tudós kezén élettelennek bizonyuló írást rendkívül ügyesen kombinálja a pletyka orális természetével. A Tudós kinyomtatott műveit bárki elolvashatja, mint ahogy majdan azokat a cikkeket is, amelyek formájában az Árnyék rosszmájúságának esetleg az újságban adna teret. Amit azonban egy valamilyen orgánumban bárki elolvashat, félő, hogy esetleg senki sem fogja elolvasni. Joggal lehet tartani tehát attól, hogy így az üzenet éppen a célszemélyekhez nem jut el. Ezért az Árnyék más megoldást keres és talál. Konkrétan annak az embernek ír, akiről a rosszat megtudta, a többi pedig már elég a futótűzként terjedő pletyka közvetítő csatornáira bízni: „ezzel nagy ridalmat keltettem minden városban, ahol megfordultam.”¹⁶⁹ Az Árnyéknek így sikerül elérnie azt, amit a Tudósnak a szépről,

¹⁶⁷ Hans Henrik MØLLER, *En mand – et ord – H. C. Andersens 'Skyggen'* = Johan de MYLIUS, Aage JØRGENSEN, Viggo Hjørnager PEDERSEN (red.), *Andersen og Verden, i. m.*, 303–310.

¹⁶⁸ eg saae, hvad ingen Mennesker maatte vide, men hvad de Alle sammen saa gjerne vilde vide, Ondt hos Naboen.”

¹⁶⁹ „der blev en Forfærdelse i alle Byer hvor jeg kom.”

a jóról és az igazról szóló műveivel soha sem: hatalomra, befolyásra tesz szert, igazi társadalmi hatótényezővé emelkedik. Működésével nem csak az antikvitásból eredeztetett kalogathia eszményt üríti ki teljesen, hanem gyakorlati példáját adja annak, hogy az olyan klasszikusan beszéd alapú nyelvi közlésforma, mint a pletyka, éppen a romantikától lényegében idegen írás médiumán keresztül felerősödve válhat igazán produktívá.

A duplikátum ontológiája

A későromantika reprezentatív irodalmi alkotásaiban semmi sem szemlélteti látványosabban a korábbi egység megbomlását, mint a Doppelgänger-tematika előtérbe kerülése. Amint a hasonmás önálló életre kel, a lét és a látszat differenciálódása alapjaiban írja át az eredet és a duplikátum korábbi ontologikus viszonyát. Andersen történetében tovább bonyolítja a helyzetet, hogy az Árnyék szimulációjának tárgya, az emberi világ maga is szimulákrukszerű képződmény. Az Árnyék némi ajkbiggyesztéssel meg is jegyzi, hogy nem is kívánna ember lenni, "ha nem azt tartaná mindenki, hogy embernek lenni különös kiváltság."¹⁷⁰ Az ember-létnek ugyanis nincsenek lényegi attribútumai: elég egy jó ruha és néhány arany csecsebecse ahhoz, hogy valaki másnak látszódjék, mint aki valójában. A Tudós a lelke mélyén persze ugyanúgy vágyik az ezen külsőségek nyújtotta társadalmi előnyökre, mint az Árnyék. Merev erkölcsisége, racionális kontrollja azonban nem engedi felszínre törni ezeket a szubverzív energiákat. Kettőjük sajátos konstellációjában így aztán egyikük sem szabadulhat meg a másiktól. Az Árnyék impozáns külső megjelenése mögött körvonalazódó sikertörténet nyilvánvalóan az eredet vágybeteljesülése manifesztálódásának, az Én egyfajta imaginárius meghosszabbításának számít. Ennek kontrasztjaként az Árnyék minden erejének mozgósításával törekszik arra, hogy teljesen leváljon egykori gazdá-

¹⁷⁰ „jeg vilde ikke være Menneske, dersom det nu ikke engang var antaget at det var noget at være det!”

járól, ám – többek között – gyér arcszörzete is lépten-nyomon emlékezteti kellemetlenül arra, hogy voltaképpen honnan is származik. A Tudós már említett alapvető narcisztikus beállítottsága magyarázza ezt a kettősséget. Ez az attitűd árulja el, hogy fantáziájában mindig is szívesen játszadozott el olyan gondolatokkal, amelyeket a valóságban soha nem mert volna megvalósítani. Amikor ez mégis megtörténik, ijedten hőköl hátra: a szorongató identitáshiány képtelenné teszi az aktuális helyzet megfelelő kezelésére.

A Tudós és az Árnyék ellentmondásos, ugyanakkor egymást kölcsönösen kiegészítő viszonya nemcsak a hétköznapi élet, hanem a művészi szemlélet síkján is kifejezésre jut. Sokat elárul Andersen racionalista hősről, hogy bár minden szellemi rezdülésével a költészet bizonyosságára áhítozik, valójában mégsem találja az oda vezető utat, mégpedig azért, mert nincs tisztában annak természetével. A Tudós és az Árnyék tudathasadásos viszonyában mintha csak az oehlenschlägeri Nureddin–Aladdin konstelláció egy újabb változatát látnánk: a Tudós mindent tud, amit leképeződése valószínűleg már nem, ám ő maga mégis képtelennek bizonyul versbe szedni azt.¹⁷¹ A titokzatos szemközti ház térbeli pozíciójával is szimbolikusan tükrözi a Tudós belső bizonytalanságát, aki nem lakja, nem birtokolja, csupán vágyakozva, messziről szemléli az objektumot.¹⁷² Számára a költészet nem más, mint csupa fény, illat, muzsika, szépséges és sejtelmekkel teli éjszakai látomás. Mivel kizárólag saját szellemi konstrukciójában, a szép, a jó és az igaz bűvkörében él, nem tudja és nem is akarja észrevenni az élet árnyoldalait. Ezzel szemben az Árnyék éppen a polgári lét olyan sötét titkaiiba pillant be, amelynek ábrázolását tudatosan kerüli meg a korabeli biedermeier irodalom. A lassan emberré

¹⁷¹ Georg Brandes Oehlenschläger *Aladdin*járól írt tanulmányában a tudós Henrich Steffens és a költő Oehlenschläger kapcsolatának lényegét a Nureddin–Aladdin viszony analógiájára fogja fel: „Han (Nureddin) staar da fra først af overfor Aladdin omtrent som Steffens overfor Oehlenschläger: han har alle Ideerne, som den anden ikke har, kun kan han ikke sætte dem paa Vers.” Georg BRANDES, *Samlede Skrifter*, København, Gyldendal, 1898–1910, I, 229.

¹⁷² Ditte TIMMERMANN, *i. m.*

testesülő Árnyék előbb még csak egy kalácsütő asszony szoknyájának rejtekéből kandikál ki, hogy aztán nem sokkal később már primer tapasztalatait közvetítse a kispolgári családi idillek képmutató hazugságairól. Ily módon az Árnyék már azon korabeli művésztípust jeleníti meg, aki az emberi jelenségvilág sötét oldalaira koncentrálna éppen a tudatalatti démonikus jellegét igyekszik feltárni.¹⁷³ Andersen e művével tehát szemlátomást elbizonytalanodva fordít hátat a romantikus egység filozófiájának, a költészetről alkotott fogalomrendszere pedig döntő mértékben változik meg a korábbiakhoz képest. A hasadásélmény tematizálásával jól érzékelhető feszültség támad a valóság és a látszat világa között, a polgári öntudat tartóoszlopai meginogni látszanak. Ezt a folyamatot illusztrálja a Tudós, az Árnyék és a királylány háromszöge.

A Tudós mint a ráció és a logika emberének, két lábbal kellene megvetnie a lábát a valóság talaján, de ehelyett pontosan ő lesz az, akinek léteztékélménye mindvégig a félálomszerűség dimenziójában mozog. Az elbeszélő közlése szerint, álmából ébredve észleli a szemközti ház erkélyén a lobogó virágok között feltűnő hajadont. Később, amikor visszaemlékezik a jelenetre, az Árnyék is úgy számol be róla, hogy csupán egyetlen pillanatra szikrázott fel előtte a nőalak asztrálteste, után rögtön „álom nyugozta le” a szemét.¹⁷⁴ Folyamatosan álmodott, vagy talán a két félálomszerű tudatállapot bódulata közé ékelődött be e felragyogó látomás? A Tudós habitusát megismerve mindkét változat elképzelhető. Vele ellentétben, a dolgok realitásértékének megítélését illetően a királylány túlságosan is kételkedőnek, földhözragadottnak tűnik. Nem csoda, hogy a fürdőhelyen éppen a túlságos éleslátás nevű különös betegséggel kezelteti magát. Az Árnyék vonzásterébe kerülve azonban sikeresen kigyógyul a kórból, melynek bizonyosságként „orvosa” igen könnyen hiteti el vele, hogy a Tudós voltaképpen az ő derivátuma. A szimulákrum világ centripetális ereje tehát minden különösebb gond nélkül szippantja magába e két markánsan eltérő karaktert. A Tudós közeli halálának hírnöke, az Árnyék a végkifejletben bevégzi küldetését. Végérvényesen asszimilálja

¹⁷³ Klaus P. MORTENSEN *i. m.*

¹⁷⁴ „kom lige af Søvnen”, „Søvnen sad mig Øinene” stb.

saját birodalmába a megtévesztett királylányt, ellenlábasa pedig a szó szoros értelmében az „árnyékvilág”-ra jut.¹⁷⁵ Chamisso hősének árnyéka elvesztése után a tudomány racionális eszközeivel legalább ideig-óráig sikerül még feldolgoznia a traumatikus élményt, Andersen történetében viszont a tudomány és a művészet dichotomikus viszonya a zárlatban is feloldatlan marad.

2. Vallás vagy költészet?

Kierkegaard esztétikai és vallási írásai

A dán aranykor kultúrtörténeti periódusának másik, Andersen mellett nemzetközileg is ismert kulcsfigurája Søren Kierkegaard. Andersenhez fűződő viszonya, különös tekintettel az *Egy még élő ember íásaiból* (*Af en endnu Levendes Papirer*) című kötetében olvasható esszéjére, mind a mai napig élénk érdeklődés tárgya.¹⁷⁶ Ebben az írásában Kierkegaard Andersen *Csak egy muzsikus* (*Kun en Spillemand, 1937*) című regénye kapcsán teszi bírálata tárgyává az anderseni zsenielméletet, amellyel élesen állítja szembe saját felfogását. Kierkegaard itt főként azt kifogásolja, hogy Andersen nem a harcoló, hanem a siránkozó zseni figuráját ábrázolja előszeretettel. Olyan hőstípust jelenít meg, aki az isteni gondviselés oltalma alatt állva, jólelkű pártfogók hathatós közreműködésével jut el földi rendeltetése beteljesítéséhez. Kierkegaard viszont a mecénások segítő közreműködése helyett az akadályok önerőből történő legyőzésének szükségességét hang-

¹⁷⁵ „de valami különös vágy támadt föl bennem hogy lássam önt még egyszer, mielőtt meghal, mert hiszen meg kell halnia” – „men der kom en Slags Længsel over mig efter engang at see Dem før de døer, De skal jo dø!”

¹⁷⁶ Kim ANDERSEN, „Genius” and the Problem of „Lips-Anskuelse”. Kierkegaard Reading Andersen = *Old problems and new Readings*, ed. Steven P. SONDRUP, Odense, The University Press of Southern Denmark, 2004.

súlyozza, „mert a zseni nem gyertyacsonk, amelyet a legkisebb szél is kiolt, hanem tűzvész, melyet a vihar csak tovább szít.”¹⁷⁷

Valójában azonban nem a *Kun en Spillemand* az a regény, amely klasz-szikus példáját adja Andersen zseniértelmezésének. E történet végén ugyanis a főhős, Christian úgy hal meg, hogy egyáltalán nem is tudja való-ra váltani álmait. Kudarcnak azonban Andersen maga adja meg a ma-gyarázatát, amikor megkülönbözteti a tehetséget a zsenitől. Eszerint Christian azért vérzik el az étellel vívott csatában, mert csupán tehetséges volt, ez azonban a boldoguláshoz nyilvánvalóan édeskevés. Soós Anita nemrégiben megjelent tanulmánya¹⁷⁸ meggyőzően illusztrálja, hogy az anderseni életmű egészéből kirajzolódó zsenifelfogás korántsem esik olyan messze a kierkegaard-itól, mint ahogyan azt a regényíró Andersen-ről írt kritikája alapján hihetnénk. Ha azonban kifejezetten azokat a gon-dolati változásokat szeretnénk regisztrálni, amelyek az anderseni zseni- és költészetfelfogáshoz képest a XIX. századi dán regény fejlődéstörténet-ében megmutatkoznak, akkor a kierkegaard-i életmű tanulságaival megint csak inkább Andersen már tárgyalt regényét, az *Improvisatorent* kell szem-beállítanunk.

Andersen ezen műve szubtilis formában igazolja vissza a német ro-mantika esztétikai-filozófiai programjának sarkételét a költészet prioritá-sáról, a költői létezésről mindenek felett álló lényegéről. Antonio köl-tészetfelfogása fő vonalaiban nyilván megegyezik a schlegeli örökös progresszió alapuló poézis-elvvel. A költészet, a zene és a szerelem eszerint egy töről fakad: egymás tartományait kölcsönösen áthatva az abszolútum megközelítésének lehetséges eszközei. Andersen tehát nem-

¹⁷⁷ Søren KIERKEGAARD, *Egy még élő ember írásaiból*, ford. MISZOGLÁD Gábor, SOÓS Anita, Pécs, Jelenkor Kiadó Kft, 2004. Dánul: „thi Geniet er ikke Praas, der gaaer ud for en Vind, men en Ildebrand, som Stormen udaesker” *Søren Kierkegaards Skrifter*, I: *Af en endnu Levendes papirer – Om begrebet ironi*, udgivet Niels Jørgen CAPPELØRN, Joakim GARFF, Johnny KONDRUP og Finn Hauberg MORTENSEN, København, G. E. C. Gads Forlag, 1997. Az idézetek e sorozat köteteiből származnak.

¹⁷⁸ SOÓS Anita, *Per aspera ad astra. A művészsors H. C. Andersen regényeiben*, Kalligram, 2005, május–június.

csak a zseni kiválasztottságában, a végül mindent elrendező isteni gondviselés varázspálcájában, hanem e princípiumok szintetizáló, megváltó erejében is hisz. Hőse számára nemcsak a jelenbeli élet és költészet alakzatai kapcsolódnak egymástól elválaszthatatlan módon egymásba, hanem még az ókori Itália felidézett történelmi eseménysorai is lépten-nyomon szubjektív színezetet öltve poetizálódnak át. Andersen egész életművében az elbizonytalanító tendenciák mellett folyamatosan vissza-visszatér az a romantikus meggyőződés, hogy egyfajta esztétikai idealizmusban – leginkább talán a mesék csodáiban – megszüntethető a meghasadt világ eredendő dualizmusa. Az *Improvisatoren*ben ezenkívül a romantikus zsenikultusz azon jellegzetessége is megmutatkozik, hogy maga a költői személyiség az esztétikai hatáskeltés szempontjából mindig nagyobb jelentőséggel bír, mint az általa életre hívott mű: Antonio beszédmutatványai ezért is bizonyulnak rendszerint sikeresebbnek, mint a lényegében visszahang nélkül maradó írásművek grafémákba kódolt üzenetei.

Kierkegaard szemléletében jól érzékelhetően megfordul ez a képlet. A *Kun en Spillemand* szerzőjét éppen azért marasztalja el, mert Andersen szerint képtelennek bizonyul a distanciára önmaga és a műveiben megjelenített alteregók között.¹⁷⁹ Nála egyenesen a már „halott” szerző figurája jut kivételes jelentőséghez, mint ahogy azt az *Enten-eller (Vagy-vagy)* egyik írása, a *Den Ulykkeligste (A legszerencsétlenebb)*¹⁸⁰ bizonyítja.

¹⁷⁹ Andersent „azon regényírók osztályába sorolhatjuk, akik saját közvetlenül adott személyiségükből adnak költőietlen ráadást” [...] „ennek oka nem bennem van, hanem Andersenben, akit olyan erős fizikai kapcsolat fűz regényeihez, hogy létrejöttüket nem is annyira produkciónak, mint inkább saját maga megcsonkításának tekinthetjük, és bár jól tudjuk, hogy a csonkolt tagokat már réges-régen eltávolították, időnként mégis önkéntelenül fizikai fájdalmat érzünk bennük.” – „at turde regne ham til den Classe af Roman Digtere, der give en upoetisk Tilgift af deres egen blot phænomenologiske Personlighed”, „Grunden da ikke ligger hos mig, men hos Andersen, hvis Romaner staa i et saa physisk Forhold til ham selv, at deres Tilblivelse ikke er saa meget at ansee for en Produktion som for en Amputation.”

¹⁸⁰ BARTHA Judit, *A szerző árnyképe: Romantikus költőmítosz Kierkegaard és E. T. A. Hoffmann alkotáseesztétikájában*, Bp., L' Harmattan Kiadó, 2008, 45–46.

Kierkegaard-nál már jóformán szó sincs arról, hogy a költészet és a szerelem megoldást jelenthetne az individuum problémáira. Valójában olyan princípiumok ezek, amelyek csak beteljesíthetetlen vágyakat generálnak. De nem más a helyzet a zenével sem. Ezt a felismerést példázza a *De umiddelbare erotiske Stadier eller det Musicalske-Erotiske* (*A közvetlen erotikus stádiumok avagy a zenei erotikus*) című írás, amely azt illusztrálja, hogy az érzéki közvetlenséget reprezentáló zene és a közvetlen tolmácsolására képtelen beszélt nyelv fogalmi tartományai között nincs igazi átfedés. Ennek fő oka az, hogy míg a szellemi a nyelvhez, addig az érzéki a zenéhez kapcsolódik. A legkonkrétabb (nyelv) és a legelvontabb (zene) közeg kollíziója szükségszerűen oda vezet, hogy megszűnik az abszolút zene abszolút költészetté való átfordításának elvi lehetősége. Így ráadásul az érzéki zsenialításban feloldódó abszolút szerelem elérésének reménye is eltűnik a horizontról.

Andersen *Improvisatoren*ének költői koncepciójában gyakorlatilag sértetlenül érvényesülhetett az „együtt költés” és a „befejezetlenség” romantikus schlegeli eszménye. Kierkegaard-nál azonban a progresszív egyetemes költészet gondolata már csak az ironia fénytörésében mutatkozik meg, az idealizált fragmentaritás elve pedig nem más, mint annak belátása, hogy töredékek halmaza voltaképpen a rossz alternatívák sorozata.¹⁸¹ Ennek a felismerésnek lesz gyakorlati illusztrációja az *Enten-eller* (*Vagy-vagy*) *Diapsalmata* (*Diapszalmata*) címet viselő írása. Maga a görög szó zsoltárok szövegét megszakító hárfajátékot jelent.¹⁸² Átvitt értelemben azonban a diapszalmata a létezés olyan üres térköze, amelynek vákumában a szerencsétlen költői tudat csak arra a végkövetkeztetésre juthat, hogy a töredékesség által kínált lehetőségek az emberi létezés színterén mind zsákutcába juttatnak. Ennek alapvető oka az, hogy noha a romantikus fragmentaritás elvont síkon képes lehet arra, hogy egységet teremtsen a

¹⁸¹ Uo., 39–40.

¹⁸² MISZOGLÁD Gábor, *Rendszer – refrén – aforizma: A diapszalmata szerepe Kierkegaard műveiben*, Pannonhalmi Szemle, 1996/3, 63–67.

káoszban, de ez már nem valamely egész egysége, hanem csupán egy egyedi dolog koherenciája.¹⁸³

Kierkegaard alapvetően rendszerellenes gondolati beállítottságából adódik, hogy a töredék univerzumának következménye a költői tudatot is megbontó meghasonlottság. Ily módon lesz a „diapszalmata” az üres végtelen szinonimája, amely ezzel egyenesen a schlegeli progresszív egyetemes költészet karikatúrájává változik. Igen távol állunk tehát itt már attól a – Schillernél még magától értetődő – felfogástól, hogy a költőnek – de egyedül neki – megadatik a mindent egységben látás isteni képessége.¹⁸⁴ A költészet Schlegel létértelmezésében még optimális eszköz a feszítő ellentmondások feloldására. *Lucinde* című híres regényében az átpoetizált szerelem magától értetődő természetességgel torkollik a polgári házasság intézményébe, amely a jegyespár közötti szeretetnek az aktust belengő isteni áldás révén ad sajátosan misztikus tartalmat. Lényegében ugyanezt a mozgást figyelhetjük meg Andersennél is: Antonio a kierkegaard-i értelemben vett esztétikai életstádiumból a regény végén jegyesével, Lara-Mariával az etikai stádiumba lép át. Ez ugyan egyfajta olvasatban értelmezhető a költői hivatásnak való hátat fordításként is, de semmi esetre sem a – korábban pontosan a költészet által reprezentált – transzcendens szemlélettel való szakításnak. A poézis és a romantikus szerelem körvonalai itt olyan magától értetődő természetességgel mosódnak egymásba, hogy a beteljesülés ígéretét hordozó, a házasság pecsétjével megszentelt etikai életmodellben voltaképpen csak abszorbeálódik a művészet korábbról megismert, mindent átható, boldogságot teremtő ereje.

Kierkegaard felfogása szerint azonban a költészet már korántsem jelent egyértelmű gyógyírt az élet problémáira. Az *Enten-eller* egy másik írása, a *Vexeldriften* (*Váltogazdálkodás*) éppen az életet és a művészetet amorális módon szintetizálni igyekvő alkotói magatartás kíméletlen kritikáját

¹⁸³ BARTHA Judit, *i. m.*, 39–48.

¹⁸⁴ Ezzel kapcsolatban l. Friedrich Schiller *A föld felosztása* (*Die Teilung der Erde*) c. költeményét.

adja, végső csapást mérve ezzel a koraromantika művészi kultuszára.¹⁸⁵ Ez az okfejtés egyértelművé teszi, hogy a költészet princípiumai korántsem működtethetők zökkenőmentesen a hétköznapiak praktikus gyakorlatában. Ez a polgári életben konvencionálisan elfogadott fundamentumok létjogosultságát kérdőjelezi meg, s egyúttal a mindent alámosó melankolikus életérzés kialakulásához vezet. *A Stadier pa Livets Vei* (*Az életút stádiumai*, 1845) című esszé pedig – megint csak a romantikus költői létforma ellen érvelve – kifejezetten a szó hétköznapi értelmében beteljesületlenségre ítélt melankolikus szerelmet idealizálja. Mindennek eredményeként egyértelműnek látszik, hogy a Schelling-féle progresszív-esztétikai program Kierkegaard-nál hangsúlyokat vált: az *émé* válás transzcendens dialektikájának közvetítő közege viszont már nem elsősorban az esztétikai létformához tapadó költészet, hanem az etika, s főként a vallás lesz.¹⁸⁶ Ez pedig egy olyan fordulatot jelent, amely alapvetően határozza majd meg az 1870-től jelentkező „modern áttörés” dán regényirodalmának az ateizmus problémakörével összefüggő szemléletét.

Kierkegaard létértelmezésének alapgondolata az emberi élet egészt átátható szenvedés, amely valamilyen formációban mindhárom stádiumban jelen van. Az esztétikai szféra élvezetekre berendezkedett embere nyilván mindent elkövet annak érdekében, hogy marginalizálja a szenvedést. Ez az igyekezet azonban még itt is csak korlátozott eredménnyel jár, hiszen például a szerelmi csalódás okozta fájdalom olykor még az örömeivű életstratégiát folytató perc-embereket sem kerüli el. Az etikai szférában a kötelességteljesítés moráljából, a vallási stádiumban pedig a keresztény hit fundamentumaiból adódóan a szenvedés a lét immanens tartozékává válik. Míg azonban az esztétikai szférában jelentkező törekvések kivétel nélkül „kicszelezni” igyekeznek azt, a vallásos szemlélet éppen arra kényszeríti az embert, hogy sorsát vállalva farkasszemet nézzon valódi léthelyzetével. Az esztétikai szféra Kierkegaard által ábrázolt olyan individuuma, mint például Johannes, a csábító, kifejezetten még csak az érzékiség

¹⁸⁵ BARTHA Judit, *i. m.*, 47.

¹⁸⁶ BARTHA Judit, *A progresszív transzcendentálpoezis ideája Kierkegaard Schlegel-kritikájában*, Pro Philosophia Füzetek, 2005, 44–45.

dimenziójában mozogva szerzik tapasztalataikat. A műalkotások ugyan-
csak e szféra produktumai, de materiális valóságukon már átszűrődik a
tisztá gondolat ideális fénye. A költői törekvések ezzel együtt is csak lát-
szólag képesek arra, hogy eloldódjanak a minden esztétikai cselekvést
jellemző pillanathoz kötöttségtől. A költő minden erőfeszítése arra irá-
nyul, hogy kiemeljen a jelenből, egyfajta folyamatosság jegyében verjen
hidat a múlt és a jövő között. Henrik Steffens, a dán romantika fejlődési
irányát alapvetően befolyásoló sokoldalú gondolkodó szerint az esztétikai
intuíció fogékonnyá tehet bennünket a múlt iránt: e varázslat révén életre
kelhetnek az egykori viking harcosok, újra életünk részévé tehetők az
óskandináv idők elfeledett istenei, istennői.¹⁸⁷ Ám ezek a törekvések,
noha tiszteletre méltóak, Kierkegaard szerint lényegében illuzórikusak.
A művész által megalkotott esztétikai képmás ugyanis nem képes arra,
hogy dacoljon a múló idővel, a földi létezés minden pillanatát beárnyéko-
ló változékonysággal. A művészet egyetlen eszköze ennek megragadására
a romantikus esztétikában központi helyet betöltő képzelet. Ám az, ami a
fantázia révén jön létre, nyilvánvalóan nem lehet egyenlő a valósággal.
Ebből adódóan a költészet is csak egyfajta katalizátorként működhet az
által teremtett, illetve az általa megtagadott világ között. Ezt a világot, s
az abban ránk váró fájdalmat, szenvedést megszüntetni nem képes, csu-
pán a szépség mákonyával hinti be. Az idealizáció azonban valóságos
válaszokat az élet problémáira nem ad: Kierkegaard szerint az esztétikai
önmegvalósítás minden formája – így a költészet is – önáltatás, kegyes
csalás, illúzió. Az ember transzcendens értelemben csak a vallási stádi-
umban, az Istennel való misztikus egyesülésben válhat igazi önmagává,
vagyis Szellemmé. Mert míg a művészet az élet bajaira – természetéből
adódóan – csak tüneti kezelést nyújthat, addig a vallásos-pneumatikus
szférába emelkedés képessé tehet az esztétikai tapasztalás érzéki-
materiális beállítottságától való elrugaszkodásra, olyan életforma megtalá-
lására, amely egyenesen a lét valódi gyökeréig hatol. Kierkegaard szerint a
művészet ugyan szubsztanciális természetéből adódóan éppúgy a transz-

¹⁸⁷ George PATTISON, *Aesthetics and 'the Aesthetic'*, British Journal of Aesthetics,
1991/2, 147.

cendenciával, a szenvedéssel és az idővel foglalkozik, mint a vallás, de használható megoldásokat a bajokra nem ad. Egyedül a hit alkalmas arra, hogy szembesítsen az életben ránk váró szenvedések elkerülhetetlenségével, a szellemi értelemben vett igazi Én megteremtésének szükségességével, illetve azzal, hogy az Istennel való folyamatos kontaktusteremtési kísérletben a türelem és a kitartás révén igyekezzék meghaladni a pillanatot, ezzel a szellemi mozdulattal is tudatosan imitálva Isten változhatatlanságát.¹⁸⁸

Ezzel szemben az esztétikai módon megvalósuló egzisztencia minden alakváltozata szükségszerűen boldogtalan. Nem jelent kivételt ez alól a költő sem, aki minden próbálkozása ellenére működésének fókuszpontját az örökkévalóság helyett a pillanatban leli meg, aki új világok teremtése helyett legfeljebb egyfajta transzformációra, az akusztika megváltoztatására képes: „Mi a költő? Szerencsétlen ember, aki mély kínokat rejt a szívében, de ajkai úgy vannak formálva, hogy miközben sóhajok és kiáltások hagyják el, mindez úgy hangzik, mintha szép muzsika lenne.”¹⁸⁹ A költői sors tragikumát tehát abban lelhető fel, hogy a maga eszközeivel képtelen átlépni az isteni értelemben vett valódi világba. Ehelyett megreked a maga által teremtett fikcióban, amely aztán kétségbeesésének állandósult színtere marad. A művészet lényegében ott ér lehetőségeinek végpontjára, ahonnan tulajdonképpen igazából el kellene indulnia. Míg azonban Andersen regényében a papi és a költői hivatás közötti választás kényszere igazi alternatívaként még csak fel sem merülhetett, addig – Kierkegaard felfogásában – a dilemma olykor már az esztétikai és a vallási létforma összeegyeztethetlenségének jelzéseként vetül ki. Mert a költő által életre hívott műalkotás a maga materiális jellegével értelemszerűen az esztétikai stádium érzéki valóságához tapad még akkor is, ha annak

¹⁸⁸ Uo., 150–152.

¹⁸⁹ Søren KIERKEGAARD, *Vagy-vagy*, ford. DANI Tivadar, Bp., Gondolat Könyvkiadó, 1978, 29. – „Hvad er en Digter? Et ulykkeligt Menneske, der gjemmer dybe Qvaler i sit Hjerte, men hvis Læber ere dannede saaledes, at idet Sukket og Skriget strømme ud over dem, lyde som en skøn Musik.” Søren KIERKEGAARDs *Skrifter*, II–III.

intuitív megragadó erejében meg-megcsillan az elvesztett egész élménye, ha evilági köntösében olykor felsejlik is az örök boldogság egyfajta előérzete.¹⁹⁰ Az esztétikai életvezetés és a költészet szoros korrelációjának egyik közvetlen bizonyítéka az, hogy annak leggyakoribb tárgya éppen a szerelem, amely a maga erotikus tartalmával értelemszerűen kapcsolódik ehhez a szférához. Más a helyzet a szeretettel, amely spirituális jellegéből adódóan kifejezetten a vallás térrénumához tartozik. Kierkegaard a *Kjerlighedens Gjerninger* (*A szeretet cselekedetei*, 1848) című művében nyíltan meg is fogalmazza, hogy a testi szerelem (*elskov*) legavatottabb ábrázolója a költő, míg a szeretet (*karlighed*) megragadása a keresztény életvezetés lényegét jelenti. Ez a fogalmi megkülönböztetés első pillantásra azon gondolati vonalvezetés meghosszabbításának tűnhet, amely a korábbi írásokban is élesen elhatárolta egymástól az esztétikai és a vallási szféra emberének hozzáállását az élet dolgaihoz. A *Kjerlighedens Gjerninger* azonban mintha már inkább a két tartomány közötti átjárási lehetőségeket kutatná. Kierkegaard okfejtése ugyanis itt abból a közös elágazási pontból indul ki, hogy a testi szerelem vonatkozásában éppúgy fellelhető az egoizmus, mint ahogy indítékát tekintve nem lehet mentes attól még az emberi szeretet legszubtilisabb formája sem. Mivel azonban az Istenből áradó szeretet mindkettő átlényegítésére képes, a két dolog talán nem is áll olyan távol egymástól, mint ahogy azt esetleg először gondolnánk. Ennek illusztratív példája a bibliai Jób figurája, aki mindenben emberi, beállítottságával mégis a költészet határmezsgyéjén áll.¹⁹¹

Kierkegaard jól ismert elmélete az életstádiumokról nem sok kétséget hagy afelől, hogy az esztétikai magatartás alapvetően a nyelv által meghatározott világtól az embernek egy olyan világ felé kell elrugaszkodnia, amely mentes a nyelv zavarba ejtő poliszémiájától. Ezt célozza az a bizonyos ugrás (*Spring*), amely végül az etikai stádiumból a vallási stádiumba való megérkezést eredményezi. Az élet problémáira ugyanis egyedül az a hit jelenthet igazi megoldást, amely távol áll a nyelv mind az írás-

¹⁹⁰ Georg PATTISON, *i. m.*, 152–153.

¹⁹¹ PÜSÖK Sarolta, *Søren Kierkegaard teológiájának súlypontjai*, Debrecen–Kolozsvár, 2009. 43.

ban, mind a beszédben feltáruló kétértelműségétől. Erre figyelmeztet az újszövetségi evangélium Kierkegaard által idézett intelme is: „Ne szóval szeressünk, se nyelvvel, hanem cselekedettel és valósággal.”¹⁹² (János első levele, 3.18.) Ennek alapvető oka az, hogy nemcsak az emberi beszéd, hanem még maga a Szentírás sem függetlenítheti magát a nyelv alapvetően figuratív természetétől. Kierkegaard itt azt taglalja, hogy noha alapvetően az ember mint Szellem (*Aand*) definiálható, benne létezésének ez a lényegisége csak később tudatosul. Mielőtt azonban ez megtörténne, átmenetileg életét főként érzéki-lelki módon tapasztalja meg. Később ez az érzéki-lelki tapasztalás a Szellem által irányítottá, vagyis „átvitté” (*overført*), mondhatni metaforikussá válik. „Mivel a Szellem láthatatlan, így nyelve is titok, és a titok pontosan ebben áll: ugyanazokat a szavakat használja, mint a gyermek vagy az egyszerű ember, de átvitt értelemben, metaforikusan használja a szavakat.”¹⁹³ Ez pedig azt jelenti, hogy a nyelv mélyen beágyazódott entitás a létezés érzéki dimenziójába, vagyis mint mediális eszköz az elvont, spirituális tartalmak megértése nélkül is működtethető. Magától értetődő ez a köznyelvi beszéd esetében, amelynek alakzatai a poézis metaforikus alakzataiba transzponálódnak.

Talán kevésbé feltűnő módon, de ugyanez tárul fel a keresztény beszéd figuratív közlésmódjában is. A Szentírás pontosan a nyelv figurativitásban rejlő lehetőségek kiaknázásával képes hatásosan kommunikálni a maga üzeneteit, amikor például a földi létről, mint a „vetés”, az örökkévalóságról pedig mint az „aratás” idejéről beszél. Így arra a kérdésre, hogy miként kell a szeretetről helyesen beszélni, nyilván csak majd az

¹⁹² „Apostolen Johannes siger: Mine Børn! Lader os ikke med Ord ei heller med Tunge, men i Gjærning og Sandhed.” Søren KIERKEGAARD, *Kjerlighedens Gjerninger* = Søren KIERKEGAARDs *Skrifter*, i. m., IX.

¹⁹³ DINAI Pál fordítása = George PATTISON, *A szeretet ábrázolása: a költészettől a vértanúságig: Nyelv és transzcendencia Kierkegaard A szeretet tettei című művében*, Magyar Filozófiai Szemle, 2003/1–2, 19–35. Dánul: „Som Aanden er usynlig, saa er ogsaa dens Sprog en Hemmelighed, og Hemmeligheden stikker just deri, at den bruger den bruger den samme Ord som Barnet og den Eenfoldige, men bruger dem overført.”

„aratás”¹⁹⁴ idején lehet válaszolni. Mivel a nyelvi jelentés teljességének profilja a jelenben mindig csak részlegesen rajzolódhat ki, a jövőre irányultság tekintetében sincs olyan nagy különbség a költői és a keresztény vallási közlésforma között. Az igazi kérdés persze az, hogy a szeretetről való helyes beszéd miként fordítható át a közösség számára hasznos gyakorlati cselekedetté. Ennek egyik lehetséges útja Kierkegaard szerint az apostoli küldetés teljesítése. Ez értelemszerűen egyet jelent a megvetés, a kiközösítés, vagyis a krisztusi sors vállalásával. Következésképpen: a szeretetről való tanúságtétel magába foglalja a krisztusi életút követését.

A kierkegaard-i okfejtés abból indul ki, hogy a tökéletes szeretet mintája Krisztus. Célunk és feladatunk tehát az, hogy hozzá hasonlatossá válhassunk. Hiszen Isten az embert a maga képmására teremtette meg, ennek azonban csak a krisztusi szeretetparadigma adhat igazi értelmet. Az átlényegülés gyakorlati példáját éppen az ő földre lépése jelentette, hiszen emberből az apostolok szeme láttára alakult át Istenné, tartalmat adva az isteni képmás beteljesüléséről szóló ígéretnek. A probléma csupán az, hogy mivel a szeretet rejtett forrása nem magában az emberben, hanem éppen rajta túl, nevezetesen magában Istenben lelhető fel, nincs objektív mérce annak megítélésére, hogy a szavakban vagy a tettekben igazi, vagy csak színlelt szeretet nyilvánul-e meg. Ennek megítélése az isteni kompetencia hatáskörébe esik, mi magunk erről nem tudhatunk semmi biztosat.

Kierkegaard szerint a szeretetről való helyes beszéd legfontosabb előfeltétele az önmegtagadás (*selvfornegtelse*). Álláspontja szerint erre a költő, aki csak a szerelemről és a barátságról tud énekelni, igazából nem is képes.¹⁹⁵ Ám ezen élesnek látszó megkülönböztetés ellenére sincs olyan nagy különbség a két létforma között, mint ahogy az első pillantásra látszik. Egyetérthetünk Georg Pattison véleményével, aki szerint a költői

¹⁹⁴ Georg PATTISON, „Representing Love: From Poetry to Martyrdom or Language and Transcendence in Kierkegaard's Work of Love”, *Kierkegaardiana*, 2002, 140–153.

¹⁹⁵ „Kun i Selvfornegtelse kan Menneske tilgavns anprise Kjerlighed. Ingen Digter kan gjøre det. Digteren kan synge om Elskov og Venskab, hvad der et det sjeldne Fortrin.”

státusz nem zárja ki eleve az Isten számára oly kedves szívből jövő beszéd lehetőségét. Mégpedig azért nem, mert nincs olyan fensőbb nyelv, amelyhez – a költői nyelvezet eredendően metaforikus többértelműsége miatt – megoldásként fordulhatnánk. A nyelv ugyanis – írja Pattison – önmagában teszi problematikusá saját jelentésseliségét. Ez a tény azonban nem zárja ki, hogy az olyan költői szavak, melyek a kierkegaard-i pszeudonim figurák szavai, mégis a szeretet Istennek tetsző tettei legyenek.¹⁹⁶ Itt azonban – a fentiekből következően – feltétlenül különbséget kell tenni aközött, hogy valaki „önmagát költi” vagy „hagyja magát költeni.”¹⁹⁷

Masát András Ibsen *Peer Gynt*-jében látja annak a „költőnek” a prototípusát, akinek életvitele örökre megreked az esztétikai stádiumban. Peer kizárólag arra képes, hogy esztétikailag viszonyuljon a valósághoz. Ennek egyenes következménye lesz az, hogy szerepeit folyamatosan változtatva lényegében mindig lemond arról, hogy valami véglegeset válasszon. Ezért nem is juthat el soha még az etikai stádiumba sem, ahol a már valódi alternatívák szorításában kellene eleget tenni a társadalmi élet normáinak.¹⁹⁸ A költői létnek azonban impliciten van Kierkegaard-nál egy másik, értékesebb alakváltozata is. Ez a költő tisztában van azzal, hogy Istennek szándéka van az emberrel. Meghallja és meg is érti az isteni szót, a hívást (*kald*). Ez az elhivatottságból származó küldetésstudat pedig már nem is esik olyan messze az apostoli ígéhirdetéstől, hiszen az megengedi annak feltételezését, hogy – Kierkegaard dialektikus szemlélete keretében – még az elvileg egymást kizáró esztétikai és vallásos stádium között is kialakulhasson egyfajta gyümölcsöző párbeszéd. Ennek lehetőségét veti fel az egész XIX. századi dán irodalom gondolatvilágát mélyen átható Aladdin-toposz sajátosan kierkegaard-i értelmezése. Amikor Kierkegaard

¹⁹⁶ George PATTISON, *Representing Love... i. m.*, 149–153.

¹⁹⁷ „Eet er at lade sig digte, et Andet digte sig selv.” Søren KIERKEGAARD, *Om begrebet ironi* = Søren KIERKEGAARDs *Skrifter*, I.

¹⁹⁸ MASÁT András, *Kierkegaard – Ibsen drámáiban* = *Kierkegaard Budapest*, Bp., Fekete Sas Kiadó, 1994, 342.

Oehlenschläger híres művének negyedik felvonását boncolgatja,¹⁹⁹ az esküvőjére készülő mesefigurában nem csak a született csábítót, hanem a közvetlenségben élő és mozgó született költőt is felfedezi, akiből első-sorban a vágyakozás határtalan képessége farag elsőrangú poétát. Úgy tűnik tehát, hogy egy olyan individuummal van dolgunk, aki minden idegszálával ezen földi világhoz kötődik, aki – a jól ismert kierkegaard-i szóhasználatnál élve – kizárólag az élet esztétikai stádiumában mozog. Ennek fényében elég meglepően hat, ahogy Kierkegaard a vége felé közeledő oehlenschlägeri dráma egyik jelenetét értelmezi. Ebben arról van szó, hogy Aladdin – a szultán iránti mély csodálatának és tiszteletének jelül – arra utasítja a lámpa szellemét, hogy hagyja befejezetlenül épülő palotájának huszonnegyedik ablakát, majd végeredményben jövődöbéli apósára bízva a döntést, mit tesz a félbemaradt nyílászáróval.²⁰⁰

Ha az oehlenschlägeri mesedramában Aladdin a teremtő költőgénéusz megtestesítője, akkor a palota, mint láthattuk, nem is lehet más, mint maga az életre hívott költői mű. A költői retoricitás értelemszerűen involválja az ablak mint a külső anyagi és a belső szellemi világ közötti kapcsolat vagy határvonal képzetét. Ezen a nyíláson keresztül árad be a fény, az isteni üdvösség fluidiuma. Kierkegaard interpretációjában²⁰¹ a félbehagyott ablak egyenesen a gondviselés (*Guds Forsyn*) metaforájává emelkedik. Beállítása szerint egyedül ezen az ontológiai résen keresztül tárulhat fel előttünk az isteni perspektíva, amely a maga transzcendens többletével bármilyen emberi alkotást valóban befejezetté, vagyis igazán tökéletessé képes tenni („det var det Vindue, gjennem hvilket Du saae til Gud”). Ezért van szükség arra a bizonyos ablakra, amely a tisztelet gesztusával közvetlen kilátást nyithat Isten birodalmára. Az ebből áradó meg-

¹⁹⁹ Søren KIERKEGAARD, *Stádiumok az élet útján*, ford. SOÓS Anita, Pécs, Jelenkor Kiadó Kft, 93–95.

²⁰⁰ „At I, min Fader! / Kunde lægge / Den sidste Haand derpaa, saa Bygningen, / Var nodt til, ligesom, at takke Eder / For sin Fuldendelse.” Adam Gottlob OEHLenschläGER, *Poetiske Skrifter, II*, udgivne af H. TOPSØE JENSEN, København, J. Jørgensens og Co. Bogtrykkeri, 1927, 247.

²⁰¹ Søren KIERKEGAARD, *Løse papirer, Papir 413*. = Søren KIERKEGAARDs *Skrifter*, XXVII.

tartó erő teszi végeredményben átjárhatóvá tehát a költészet és a vallás világát, amelynek lehetősége nem is annyira Oehlenschläger művészet-szemléletéből, mint inkább Kierkegaard gondolati akrobatikájából, az *Aladdin* eszmeiségét lelkesülten átpoetizáló felfogásából ered.²⁰²

²⁰² Bjarne TROELSEN, *Adam Oehlenschläger, Kierkegaard and the Treasure Hunter of Immediacy = Kierkegaard and His Danish Contemporaries: Literature, Drama and Aesthetics*, ed. Jon STEWART, Aldershot, Ashgate Publishing, 2009, 271.

IV. A „MODERN ÁTTÖRÉS” DÁNIÁBAN

Søren Kierkegaard már élete utolsó éveit élte, amikor a század közepén újabb viszontagságos időszak köszöntött Dániára. Az ország még jóformán ki sem heverte a Norvégia elvesztése okozta sokkot, amikor újabb viharfelhők kezdtek gyülekezni az égen: 1848-ban kitört az első schleswig-holsteini háború. A problémát a szép számú német lakossággal rendelkező két elbai hercegség önállósulási törekvései jelentették. Schleswig és Holstein 1460 óta állt perszonálunióban Dániával, ám ezeket a területeket a németek mindig is a saját nemzettörzsükhöz tartozónak érezték. A dán történelemben „hároméves háború”-nak („treearige Krig”) nevezett fegyveres konfliktust követően ez az elszakadási kísérlet még nem járt igazi sikerrel. Az 1852-ben aláírt úgynevezett londoni jegyzőkönyv garantálta ugyan a hercegségek függetlenségét, de a perszonálunió fennmaradt. 1863-ban aztán meghalt VII. Frigyes dán király, akit a glücksburgi házhoz tartozó IX. Keresztély követett a trónon. Ez idő tájt Európában felgyorsultak a német egység megteremtésére irányuló erőfeszítések. A nem túl jó taktikai érzékkel rendelkező IX. Keresztély – meglehetősen szerencsétlen időzítéssel – éppen ekkor határozta el, hogy a nyílt annektálással egyszerűen pontot tesz a több évszázados történelmi vitára, amikor az adott politikai konstellációban erre nem látszott reális remény. Az erőszakos dánosítás gondolata ezzel együtt kedvező fogadtatásra lelt a hazai nacionalisták körében. Poroszország viszont rögtön tiltakozást jelentett be, s követelte a Schleswig-Holsteint elcsatoló határozat azonnali visszavonását. Mivel Dánia e felszólításnak nem tett eleget, kitört az újabb háború. A poroszok oldalán a solferinói vereség kábulatából éledező Ausztria is hadba szállt. Ezek után a küzdelem végkimenetele nem lehetett kétséges. A maroknyi dán hadseregnek gyakorlatilag semmi esélye sem lehetett az egyesült porosz–osztrák–magyar csapatok túlerejével szemben. Dánia hamarosan kapitulált, IX. Keresztély pedig kénytelen

volt örökre lemondani a hercegségekről. Az 1864-ben aláírt bécsi béke értelmében azonban nemcsak a perszónálunió szűnt meg, hanem Dánia nagyhatalmi álmai is végérvényesen szertefoszlottak. Ebben a letargikus közhangulatban lépett színre Georg Brandes, aki 1871-ben kezdte meg azóta fogalomává vált irodalmi előadásait a koppenhágai egyetemen. Ekkor a dán romantika régen felélte utolsó szellemi erőtartalmait is. A kor szak karizmatikus figurái közül Oehlenschläger és Ingemann már meghalt, de Grundtvig vagy Andersen életéből is csak alig valami maradt hátra. Korántsem volt meglepő tehát, hogy a kialakult helyzetben Brandes nem érezte elégségesnek a kifulladásos nemzeti romantika válaszait az újkor kihívásaira. Először *Æstetiske studier* (*Esztétikai tanulmányok*, 1868) és *Kritiker og portrætter* (*Kritikák és portrék*, 1870) című köteteinek friss szemléletével keltett feltűnést. Doktori fokozatát a Hyppolite Taine munkásságát feldolgozó *Den franske Æstetik i vore Dage* (*A francia esztétika napjainkban*, 1870) című disszertációjával nyerte el. Világhíre a „modern áttörés” („moderne gennembrud”) hazai irodalmi mozgalmát megalapozó hatkötetes művével tett szert, amely a *Hovedstrømninger i det 19. århundredes europæiske litteratur* (*A 19. századi európai irodalom fő áramlatai, 1872–1890*) címet kapta.²⁰³

²⁰³ Az I. kötet, az *Emigrantlitteraturen* (*Emigránsirodalom*, 1872) Chateaubriand és Madame de Staël műveivel foglalkozik. A II. kötet a *Den romantiske Skole i Tyskland* (*A romantikus iskola Németországban*, 1873) címet viseli, míg a III. kötet *Reactionen i Frankrig* (*A reakció Franciaországban*, 1874) cím alatt jelent meg. 1875-ben látott napvilágot az IV. kötet, amelyben Brandes Byron és a Tavi Költők jelentőségét méltatja: *A naturalizmus Angliában* (*Naturalismen i England*). Az V. kötet tárgya Victor Hugo, Honoré de Balzac életműve, amely a *Den romantiske Skole i Frankrig* (*A romantikus iskola Franciaországban*, 1882) címet kapta. Végül a sorozat záródarabja, az 1891-ben kinyomtatott *Den unge Tyskland* (*A fiatal Németország*) többek között Goethét és Heinét helyezi az olvasói figyelem középpontjába. Erről részletesebben I. ISZTRAYNÉ TEPLÁN Ágnes, „Egy ilyen jó európai és kultúrmisszionárius” Magyarországon, Brandes a magyar kulturális emlékezetben, in: *Idegen költők – Örök barátaink*, Bp., L'Harmattan, 2010, 77–91, Georg BRANDES, *Korok, emberek, írások*, ford. LENGYEL Géza, az előszót írta POGÁNY József, Bp., Révai Kiadás, 1914.

Brandes bevezető előadása (*Inledning*)²⁰⁴ nagy részében az európai irodalom kontextusában veszi szemügyre a hazai irodalom helyzetét. Aból indul ki, hogy egy nép irodalmának az adott nemzet nézeteinek, érzelmeinek egész történetét ábrázolnia kell. Ha ez csak töredékesen, hézagosan valósul meg, mint például a dán esetben, akkor ez a külső szemlélő számára nem lehet igazán érdekes. A megkésetttség másik fontos oka az iniciatíva hiánya. Brandes nem rejti véka alá, hogy Dánia a modernitás beköszöntéig egyetlen európai jelentőségű szellemi áramlatot sem kezdeményezett. Nemcsak az a probléma tehát, hogy egyes korszakokról nem tudhatjuk, hogy miként éreztek és gondolkoztak benne a dánok, hanem az is, hogy jobbára csak mások gondolataival és érzelmeivel voltak képesek megnyilvánulni, persze értelemszerűen tompábban, erőteljesebben. Konkrét példaként említi, hogy a XVIII. század végének forradalmi jelszava, a szabad gondolat Dániában már jobbára csak a teológiai racionalizmus sápatag szellemi alakváltozatában mutatkozott meg. Természetes – folytatja Brandes – hogy minden radikálisan új, az addigi világrendet felforgató gondolat előbb-utóbb parttalanná válik, amely korrigáló reakciókat von maga után. Ez egy olyan mozzanat, amely szerves része a mindenkorinak. A XVIII. század eszmeiségével szembeni reakció látványosan tükröződik is az irodalmi megmozdulásokban, Oehlenschläger költészetében éppúgy, mint Grundtvig prédikációiban, Mynster szónoklataiban vagy Ingemann verseiben. Az ilyenfajta reakciónak azonban egyszerinek, erőteljesnek kell lennie. Metaforikusan megfogalmazva: az elhajlott gallyat is úgy egyenesíti ki az ember, hogy először az ellentétes irányba erőlteti, de nem úgy, hogy aztán az ellentétes irányba hajolva is hagyja. Brandes meglátása szerint azonban a XVIII. század elleni dán reakció pontosan ilyen, mert soha nem akar véget érni. Ez az oka annak, hogy a hazai irodalom annyira elálmosodott, annyira vérszegénnyé vált. Ebben a tetszhalott szellemi állapotban leledző, epigonok uralta egykorú irodalomnak semmi értékelhető társadalmi mondanivalója

²⁰⁴ Georg BRANDES, *Hovedstrømningen i det 19 aarhundredes europeiske litteratur* = G. BRANDES, *Samlede skrifter*, Kjøbenhavn, Gyldendalske Boghandels Forlag, 1900, Fjerde Bind, 1–14.

sincsen. Nincsenek viták, hiányzik a valódi érdeklődést kiváltó aktuális, általános-emberi tematika. Az a nép pedig, mely ilyen irodalmat produkál, csupán önmagát csapja be, amikor azt képzei magáról, hogy ezáltal a világ üdvösségén fáradozik. Oly kevésbé képes ugyanis befolyásolni a fejlődést, mint a légy, amikor úgy gondolta, ő hajtja a szekeret, mert olykor mind a négy lovat megcsipkedti.

Brandes előadásának metodológiája az összehasonlító irodalomtudomány szempontrendszerét veszi alapul, amelyet nemzetkarakterológiai vonatkozásokkal kiegészítve egy még tágabb és összetettebb jelentésmezőbe ágyaz. Így bukkan a német irodalomban Faust emblemikus alakjára, aki térdre rogyott a Földszellem előtt, hogy aztán a maga kitarót, szívós és módszeres kutatómunkájával felfedezze a rejtett energiák, a gőz, az elektromosság erejét, uralma alá hajtva a Földet. De ki lehet Faust ellenpólusa a XIX. század eleji dán irodalomban? Nem más, mint pontosan Oehlenschläger Aladdinja. Az az isteni szerencsével megáldott, zseniális figura, akinek már pusztán létezése is az örökös siker záloga. Brandes szerint Oehlenschläger történelmi érdeme az, hogy felszabadította a költészetet a pusztán haszonelvűség filiszteri moráljának nyűge alól. Amit ő művel, az költészet a költészetről, („Det er en Poesi om Poesi”) amely már nem csak eszköze valaminek, hanem pusztán saját jogán való létezéséért küzdhet („Poesien, som hævder sin egen Ret”). Olyan tükör, amelyben a kérdő-kíváncsiskodó tekintet immáron főként önmaga frissen megtapasztalt szépségére vetül („som ser sig selv i Spejl og undrende skuer sin egen Skønhed”). Ez a felszabadultság azonban egyben komoly veszélyhordozó is, mert a valóságtól, a racionalitástól elforduló narcisztikus attitűdöt hordozza magában, ami nemcsak a hedonizmusra, hanem egyúttal a szellemi renyheségre is hajlamosít („Noget hvormed den ikke kan blive ved uden Fare for at blive en slap og vellustig Narcissus”). Aladdin kétségkívül zseni, de milyen zseni? Olyan értelemben talán valóban az, mint maga Oehlenschläger vagy a kortársak közül például Lamartine, de ez a zsenifogalom aligha fejezheti ki a korábbi szellemóriások lényegiségét, mint Michelangelo, Shakespeare vagy Goethe, akiknél az isteni szikra egyben a szorgalommal, a kitaró munkára való

képességgel is párosult, akiknél a veleszületett tehetség adománya csupán eszköz volt, nem pedig maga a mű.²⁰⁵ De Oehlenschlägeréhez hasonló mély kritikai attitűddel illeti Ingemann munkásságát is. Mindenekelőtt azt emeli ki vele kapcsolatban, hogy jobbára egy olyan Skóciából transzplantált, korszerűségét tekintve meglehetősen kétes értékű műfajt művel, mint a történelmi regény („en fra Skotland indført tvivlsom og nu næsten opgiven Kunststart”). Művei egy olyan életanyagból mintázódnak meg, amely csekély vagy semmilyen szállal sem kapcsolódik a jelen problémavilágához. Mint ilyen, eleve alkalmatlannak tűnik számottevő hatás kiváltására. Követése tehát anakronisztikus, kevés kézzelfogható eredménnyel kecsegtető, értelmetlen erőfeszítés.

Brandes vezérgondolata az volt, hogy a régmúlt kódében való bolyongás helyett az irodalmi műveknek most már kizárólag az aktuális társadalmi problémákra kell reflektálniuk. 1883-ban Koppenhágában megjelent híres műve, a *Det moderne Gjennembrunds Mænd* (*A modern átörös emberek*) nyíltan a kanonizációs törekvések jegyében szelektál: reprezentatív arcképcsarnokába csak korának azon fiatal dán és norvég írói kerülhettek be, akiket képesnek vélt a naturalista valóságfeltárás általa kigondolt programjának megvalósítására.²⁰⁶ Ennek igazi megértéséhez azonban leginkább Oehlenschläger *Aladdin*-járól három évvel később írt tanulmánya²⁰⁷ adhatja kezünkbe a kulcsot, amelyben immáron részletesen is kifejti a *Hovedstrømmingen* bevezetőjében megpendített gondolatait. Már az írás első mondata sem hagy kétséget afelől, hogy Brandes tökéletesen tisztában van e mesedráma korszakalkotó jelentőségével. Oehlenschläger művében egyértelműen a megújuló hazai szellemi élet kiindulópontját („Aladdin er Udgangspunktet for nyere dansk Aandsliv”) ismeri fel.

²⁰⁵ „Thi Geniet er ikke geniale Lediggænger, med den geniale Arbejder, og de medfødte Gaver er kun Værktøjet, ikke Værket.”

²⁰⁶ Brandes ebben a művében a norvég Bjørnstjerne Bjørnsonról és Henrik Ibsenről, honfitársai közül pedig Edvard Brandesről, Holger Drachmannról, Jens Peter Jacobsenről, Sophus Schandorphról és Erik Skramról ad átfogó képet.

²⁰⁷ Georg BRANDES, *Adam Oehlenschläger. Aladdin = Samlede Skrifter*, Gyldendalske Boghandels Forlag, København, 1899, Første Bind, 215–265.

Olyan alapkőnek („Grundstenen”) látja, amelyre a XIX. század első felének egész dán irodalma épül („over hvilken den Bygning er opført, som udgør dansk Litteratur i dette Aarhundredes første Halvdel”). Ő sem vitatja tehát a mű kivételes értékeit, de egészen más szempontból közelíti meg az Aladdin-jelenséget, mint ahogy azt korábban a romantikus művészetesztétika teoretikusai tették. Számára ez a figura már nem annyira az ösztönös zsenialitást, hanem inkább a keletről importált eredendő lustaságot testesíti meg. Gondtalan derűje sem takar mást, mint a feladatára még éretlen gyerekekmer könnyelműségre hajló infantilizmusát. Az ő olvasatában ez a könyv végső soron tehát azért bizonyult veszélyes olvasmánynak („men sandelig, Aladdin er en farlig Bog at give et Folks Ungdom i Haende”), mert a kemény, kitartó munka favorizálása helyett lényegében a minden erőfeszítés nélkül az öünkbe hulló szerencse délibábjával ámitotta Oehlenschläger nemzedékét. Az Aladdin turbánjába pottyant narancs egy egész korszak életérzésének és mentalitásának jelképes erejű kifejeződése lett. Brandes ironikusan jegyzi meg, hogy ez idő tájt minden 15–20 év közötti munkakerülő dán shieder képes volt elhitetni magával, hogy ő született zseni. Az önismeret hiánya, az aránytévésztség szükségszerűen mosta alá a valóságérzékelés alapjait, tompította el az életösztön természetes működését. Ez hát a romantika szellemi öröksége („Det er en Arv fra Romantikens arv”) – mondja epésen Brandes – amelynek történelmi léptékben végső soron nem is lehetett más a végeredménye, mint előbb Norvégia, majd Schleswig-Holstein elvesztése.

A szellemi erodálódás folyamatát Brandes irodalomtörténeti példákkal illusztrálja, s ebben a fejlődéstörténetben megint csak kitüntetett helyet kap Adam Oehlenschläger. A dán kritikus okfejtését azzal kezdi, hogy a XVIII. században alapvetően a hasznos hajtó, szorgos állampolgár jelentette a társadalmi ideált. Még az olyan valódi génusznak számító költők, mint Holberg vagy Ewald is elsősorban azt tartották fontosnak, hogy jó polgárok legyenek. Aztán, ahogy a dán abszolút monarchia maszszív szerkezete lazulni kezdett, úgy nyert egyre tágabb teret az új nemzeti szemlélet jegyében a zseni, akit mint izolált személyiséget a társadalmi

közfelfogás már ekkor kezdett kívül helyezni az állam által szabályozott társadalmi kereteken. A Holberg és Oehlenschläger közötti időszakra esett Európában Goethe fellépése, aki új fejezetet nyitott e fogalom történetében. A weimari költőfejedelem volt ugyanis az, aki megalkotta a középkori tudós, a zseniális Faust figuráját. A tudósét, aki lankadatlan szorgalommal igyekszik behatolni az ember és a természet titkaiba, aki szívós munkával megszerzett tudása révén próbálja megfejteni a lét titkait, elrendezni magában a természet csodáit. Brandes azzal folytatja, hogy a *Faust* után szinte lehetetlennek látszott a zseniről valami merőben újat mondani. Ez Byronnak is legfeljebb annyiban sikerült, hogy a goethei alapkarakternek a világfájdalmas dandy pózával biztosított némi többletjelentést. Oehlenschlägerre várt tehát az a feladat, hogy a zsenifogalom a XIX. század elejére egészen más akusztikát kapjon. A dán költő szerint ugyanis a törekvő, kitartó, kutató szellem semmiképpen sem jellemezheti a zsenit, hiszen mi sem áll tőle távolabb, mint a türelmes munka és a hangyaszorgalom unalmas világa. Nem, a zseni pusztán a szerencse fia, akinek mindössze az a feladata, hogy ösztönösen éljen istenadta képességeivel. A századelő Aladdin-kultuszának jegyében így szürkült a dán köztudatban Faust sápatag, szinte lesajnált Nureddin-féle varázslóvá, aki ugyan sokat tud, de ezzel igazából semmit se képes kezdeni. Ez a felhalmozott ismeretanyag igazából csak akkor ér valamit, ha egy Aladdin-típusú karakter segítő kezét nyújt neki, akiben aztán hamarosan mesterére is lel. Ez a fajta okoskodás azonban a XIX. századi történelem közegeiben hamarosan csúnya gellert kapott. Hiszen a schleswig-holsteini háborúban éppen az a nemzet mért megsemmisítő csapást Dániára, amelynek filiszterként beállított prototípusát Oehlenschläger oly előszeretettel tette korábban gúny tárgyává. A precízen kidolgozott taktika, a hidegen számító ész, a célratörő akarat egyszerűen maga alá gyűrte a spontán módon élő és gondolkodó, rettenthetetlen dán génuszt. Vagyis: Nureddin mégiscsak legyőzte Aladdint. Ez a tragikus fordulat különösen hihetetlennek tűnt azok után, hogy az első schleswig-holsteini háborút lezáró békét a közvélemény még lényegében győzelemként értékelte.

Brandes Oehlenschlägerről írt tanulmányában az Aladdin-figura tökéletes ellentétét Peer Gynt alakjában véli felfedezni. Hiszen míg Oehlenschläger drámahősnének leghatékonyabb fegyvere a teremtmény fantázia volt, addig Peer Gynt bukássorozatának fő oka éppen az, hogy folyamatosan üzen hadat a valóságnak. Az emberi tudat határait a végtelenbe tágító képzelet Oehlenschläger számára még a legmagasabb rendű létformának számított. Ibsen alakja esetében viszont olyan veszélyes, ingoványos terepnek bizonyul, amely legfeljebb a bolondokházában nyerhet szilárd ontológiai realitást. Ugyanaz a képzelőerő, ami Oehlenschlägernél maga az igazság és az élet, Ibsen szemléletében a valóságos életből kivezető üres hazugságként lepleződik le. Brandes pontosan azért kárhoztatja olyan hevesen a romantikát, mert az minden további nélkül megengedi magának, hogy elmosssa a valóság és a képzelet határait. A parttalan áradás bővölete lemond egy konzisztens világ fogalmi megragadásának lehetőségéről, s végeredményben sehová sem vezet. Elmúlt a tündérmesék kora – hirdeti Brandes –, a művésznek az aktuális társadalom valóság talaján kell megvetnie a lábát. Olyan problémákat kell vita tárgyává tennie („sætte problemer under debat”), amelyek az *itt* és *most* jelenségvilágából táplálkoznak. Brandes már abban a darwinizmustól mélyen áthatott progresszív korban élt és alkotott, amely a dicsőséges óészaki múlt tablóképeitől elfordulva a prostitúció, a nemi betegségek, a házasságtörés, a nemi egyenlőtlenség vagy éppen a szegénység kérdését állíthatta az olvasói figyelem fókuszába. Elérkezett tehát a „modern áttörés” kora, amelynek első írói az 1870-es években előszeretettel verbalizálták is az Aladdin–Nureddin problémát.

A fordulat első jelei azonban már ezt megelőzően megmutatkoztak. Frederik Paludan-Müller *Adam Homo* (1841–1848) című verses regényének eszmei horizontján újszerű elemként jelenik meg a moralitás kérdése. Oehlenschläger Aladdinja még minden etikai skrupulus nélkül menetelhetett felfelé a társadalmi ranglétrán. A felkapaszkodás többé-kevésbé Paludan-Müller hősnének is sikerül, de az írói nézőpont már világosan jelzi ennek árát, a teljes erkölcsi megsemmisülést. Hans Egede Schack 1857-ben papírra vetett *Phantasterne* (*Álmodozók*) című regényével pedig

még egy lépéssel tovább megy: az *Aladdin* megjelenése óta először tűzi újra napirendre a munka rehabilitációjának kérdését.²⁰⁸ A történet során a mű egyik hőse, Conrad feladja kiválasztottság-tudatának hitét. Rádöbben arra, hogy az aladdini képességek önmagukban nem elégségesek a siker és a vele járó boldogság kivívásához. Ennek jelképes erejű kifejeződése az, hogy a felismerést követően a nagybácsi öröksége már nem játszik lényeges szerepet a sors alakulásában. Holger Drachmann korai epikai műve, az *Overkomplet (A létszám feletti, 1876)* aztán ezen a gondolati ösvényen halad tovább. A regény olyan figurákat állít elénk, akikben egyesülni látszik e két, első pillantásra egymást kizárni látszó természet. Erik kezdetben ösztönös zseniként mutatkozik meg, ám istenadta tehetsége fokozatosan kiszikkad, s a történet végére szorgalmával együtt unalmas átlagemberré szürkül. Az ellenpólusát képező Adolf mindvégig megőrzi ugyan aladdini lényegiségét, de ezt csak olyan áron tudja megvalósítani, hogy életközéget vált. Valójában csak egymást kiegészítve lehetnének igazán hatékonyak, együtt valósíthatnák meg a kor szellemiségének megfelelő drachmanni férfiideált. Brandes másik felfedezettje, Sophus Schandorph *Uden Midtpunkt (Középpont nélkül, 1878)* című regényének egyik jelenetében a szereplők már egészen nyíltan vitatkoznak is az Aladdin–Nureddin jelenségről. Karl Albrecht, a szerény költői tehetséggel megáldott esztéta a költészetet hallgatósága számára a pillangó képével metaforizálja („Poesien er en Sommerfugl”).²⁰⁹ Azt fejtegeti, hogy a finom lepkeszárnyak hímpora nem bírja el a nehézkes gondolatiság ballasztját („hvis fine Psykevingers Støv ikke taaler at besværes med al den tunge Ballast”). Érzékeny zománcként óvja azonban annak aladdini lényegiségét, az isteni misztériumba való beavatottságot („Aladdin er Poesiens Typus, dens af Guden udkaarne Mystos”), amelyet szükségszerűen kezd ki a Nureddin-féle okoskodás némi gúnnyal illetett, vakondoki ámokfutása („lad os være fri for Nureddin og hans underjordiske

²⁰⁸ Elisabeth OXFELDT, *i. m.*, 31.

²⁰⁹ Sophus SCHANDORPH, *Uden Midtpunkt* = Sophus SCHANDORPH *Romaner*, København og Kristiana, Gyldendalske Boghandel – Nordisk Forlag, 1904, Første Bind, 140.

Muldvarpefærd!"). Vitapartnere, a mérnök Otto Holm a fentiek kapcsán azonnal egy fontos kiigazítást tesz. Aladdin, a romantikus költőtípus megtestesítője nem a költészetet, hanem csupán annak egy bizonyos formáját („det er da kun en vis Form af Poesi”) jelenti, amely felett azonban már nyilvánvalóan eljárt az idő. Persze, ki ne csodálná Aladdint mint a hazai köztudatot oly sokáig uraló romantika legmagasabb esztétikai értékű produktumát? De tisztában kell lenni azzal, hogy Aladdin a maga nemében egyedi és megismételhetetlen jelenség. Olyan életszemléletet képvisel, amelynek nincs a hétköznapi ember számára adaptálható morális tartalma („man kan ikke grunde en almenyldig Livsbetragting, eller noget, der ligner en Moral”). Nem lehet modell értéke, utánozhatatlan, ezért a kivételezett zseni joga nem proklamálható az átlagember jogaként. Oehlenschläger művén ugyan minden bizonnyal Isten áldása nyugszik („Gud velsigne Oehlenschläger for hans Aladdin”), de az „aladdinizálás” („aladdiniseret”), vagyis az őt követő költőnemzedék imitációs útkeresése már nyilvánvalóan zsákutcának bizonyul. A Brandes közvetlen szellemi holdudvarához tartozó írók újra meg újra nyomatékossítják a századvégen ezt a gondolatot. Karl Gjellerup *Minna* (1889) című regényének hőse például egy párbeszéd során arról ad számot, hogy gyakran olvasgatta az *Aladdint*, s noha szöveghelyeket igazán szépek talált benne, végtére mégiscsak meglehetősen bosszantotta, hogy ez a léhűtő fickó mindig is a szerencse kegyeltje maradt.²¹⁰ Arra a kérdésre azonban, hogy mi történik a költői álmokat dédelgető, de sem az isteni talentum, sem pedig a kitartó szorgalom képességével nem rendelkező esztéta széplélekkel, a „modern áttörés” talán legjelentősebb műve, Jens Peter Jacobsen 1880-ban írt *Niels Lybnéje* adja meg a frappáns választ.

²¹⁰ „men tilsidst ærgrede det még rigtignok, at man dog ikke kunde bryde sig videre om denne Driver med alt hans Slumpeheld.” Karl GJELLERUP, *Minna*, Kjøbenhavn–Kristiana, Gyldendalske Boghandel – Nordisk Forlag, 1889, 34.

1. A romantikus költőszerep kiüresedése:

J. P. Jacobsen: *Niels Lyhne*

Jens Peter Jacobsen a jütlandi Thisted városában látta meg a napvilágot. Gyerekként nem volt kiemelkedő tanuló, valójában csak az irodalom és a botanika érdekelte. 1863-tól mégis a koppenhágai jogi egyetemre került, ahol végül 1867-ben sikerült is diplomát szereznie. Érdeklődési köre azonban nem változott. Rövidesen Strauss és Feuerbach hatása alá került, miközben megismerkedett Darwin tanításaival is, melynek eredményeként ő fordította le először dánra az 1870-es évek elején *Åz ember származását és A fajok eredetét*. Gondolkozását fiatal éveitől kezdve a darwini természetszemlélet és a feuerbach-i ateizmus egyvelege jellemezte. Pszichoszexuális fejlődése nem volt zavartalan: vágyainak kielégülési terépe sokkal inkább a perverzításba hajló képzelet, mint a valóság volt. Frederik Nielsen szerint Jacobsen és regényhősei ateizmusa alapvetően az algolagnia-ban, vagyis a fájdalom és a megszügyenyítés abnormális jellegű élvezetében gyökerezik. Az analógia alapját az kínálja, hogy a szenvedély önmarcangoló kínjaiból Istenhez fohászkodó ember éppúgy nem talál meghallgatást, mint ahogy az elérhetetlen, közönyös, imádott nő előtt térdeplő egyik regénybeli alak, Bigum úr sem.²¹¹ Jacobsen először a *Nyt dansk Maanedskrift* hasábjain publikált. Első említésre méltó szépirodalmi alkotása a *Skud i Taagen* (*Lövés a ködben*, 1875) című novellája volt, amelyet 1876-ban a nagy feltűnést keltő *Marie Grubbe* című történelmi regény követett. Fő művének az 1880-ban megjelent *Niels Lyhnét* tekintik, melyet azonban éppen a modernitás korifeusai, a Brandes testvérek fogadtak mérsékelt lelkesedéssel. Ennek fő oka az volt, hogy Jacobsen munkái nem igazán feleltek meg a „modern áttörés” alapvető brandesi elveként rögzített *itt és most* irodalmi programjának. A *Marie Grubbéval* Jacobsen az ingemanni történelmi regény Georg Brandes által

²¹¹ Frederik NIELSEN, *Jens Peter Jacobsen, Digteren og mennesket*, København, 1953. Idézi Kúnos László a J. P. Jacobsen *Marie Grubbe* és *Niels Lyhne* c. regényeihez írt utószavában. (Bp., Európa Könyvkiadó, 1985, 467.)

már régen elvetett, korszerűtlennek ítélt műfajához kanyarodott vissza, s ezen legfeljebb csak szépíthetett az a körülmény, hogy a benne tematizált házasság-problematika végeredményben a századvégi miliőre is aktualizálható volt. A *Niels Lyhne* története az 1820 és 1864 közötti időszakot öleli fel, így közvetlen köze nyilvánvalóan ennek a vállalkozásnak sincs az 1880-as évek társadalmi valóságához. S bár Georg Brandes Jacobsenről rajzolt portréjában²¹² igyekszik méltatni a regény értékeit, mélyebb véleményéről az árulja el a legtöbbet, hogy legfőbb érdemének a kifinomult stílusművészetet („som sprogligt Mindesmærke er Niels Lyhne, et værk af første Rang”) tartja. Maga a főhős azonban szerintem nem sok érdeklődésre tarthat számot, főként azért, mert költő, s figuráját az sem teszi izgalmasabbá, hogy félresikerült („han er Digter, om end en myslykket Digter”). Az örökös költészet, magáról a költőről – avitt romantikus örökség, amely elkedvetlenítő tünete a romantika napjainkra már egyenesen irritáló narcisztikus beállítottságának („denne evendelige Poesi om Poeter er en Arv fra Romantikens Selvbespejlings Tider og som saadan irriterende”). Nielsben gyenge karaktert, egy igazi fantasztát lát, Hans Egede Schack figuráinak egyenes ági leszármazottját („Han er da en ægte dansk fantast. Schack havde i sin berømte Bog, Fantasterne”). A fő baj vele az, hogy akárcsak egész nemzedékéből, belőle is hiányzik a reális helyzetértékelés. A kritikusnak igazából az sem tetszik a regényben, hogy Niels Lyhne szilárd ateizmusában néha meginog, a hitetlenség létállapotában elbizonytalanodik, s istenkeresésében végül teljesen magára marad. Szűkebb szellemi környezetében ráadásul Brandes már ennyire sem mutatkozott tapintatosnak. Fivéréhez, Edvardhoz, továbbá Sophus Schandorphoz és Alexander Kiellandhoz²¹³ írt leveleiben leplezetlen nyíltsággal jelentette ki, hogy ez a regény egy beteg ember műve („en syg Mænds Værk”), amelynek atmoszférája ijesztően egészségtelen („saa

²¹² Georg BRANDES, *Det moderne gennembruds mænd*, København, Gyldendalske Boghandels Forlag, 1891.

²¹³ Alexander Kielland a századvégi norvég próza kiemelkedő alakja, Georg Brandes egyik fontos szellemi harcostársa és levelezőpartnere.

frygtelig ufrisk”).²¹⁴ Az igazság tehát az, hogy Jacobsen kezdettől fogva jóval pozitívabb fogadtatásra lelt a „modern áttörés” irodalmi mozgalmán kívül eső szellemi övezetekben, ami leginkább a befogadástörténet európai kontextusában vehető észre.

Jørn Vøsmar, a regény modern kiadásának sajtó alá rendezője ír arról, hogy a dán regény lényegében két alkotással szerzett magának nemzetközi elismertséget: az egyik a XX. század elején Nexø *Pelle Eroberenje*, (*Hódító Pelle*, 1906–1910) a másik pedig éppen szóban forgó tárgyunk, a *Niels Lyhne*. De míg Nexø regénye inkább a szélesebb értelemben vett olvasóközönség táborában aratott sikert, addig Jacobsen műve – intellektuális jellegéből adódóan – jobbára csak a művészkörök kedvelt olvasmánya volt. Jelentőségét sokan Goethe *Werther*-éhez hasonlították, Ibsen pedig „évszázadunk legjobb könyvének” („Niels Lyhne er den bedste bog i vort århundrede”) mondta a *Niels Lyhne*-t. Jacobsen összes műveinek német kiadója találóan jegyezhetette meg 1899-ben, hogy a *Niels Lyhne* megjelenését követően egyfajta „imakönyvet”²¹⁵ jelentett a fiatal festők és költők számára. Jacobsen elsősorban német nyelvterületen tett szert gyors népszerűsége: Stefan George, Rainer Maria Rilke, Thomas Mann, Hugo von Hofmannstahl, Stefan Zweig vagy Gottfried Benn egyaránt kedvenc írói között tartotta számon. Szellemisége a századforduló bécsi kultúrájában különösen termékeny talajra talált.²¹⁶ Az ént akaratlagosan irányító racionalizmus, illetve a tudatot a teljes passzivitásban feloldó szenzualitásnak az eltérő nemi karakterben megnyilvánuló jacobseni problematikája olyan gondolkodók elméleti kiindulópontjává vált, mint Sigmund Freud vagy Otto Weininger.

²¹⁴ Flemming LUNDGREEN-NIELSEN, *Niels Lyhnes vanskelige død*, Danske Studier, 2005, 201.

²¹⁵ Jens Peter JACOBSEN, *Niels Lyhne*, efterskrift og noter af Jørn VØSMAR, Borgen, 1986, 179.

²¹⁶ Gotthart WUNBERG, *Das Junge Wien, I–II*, Tübingen, 1976, Gotthart WUNBERG, Johannes J. BRAAKENBURG, *Die Wiener Moderne*, Reclam-Ditzingen Verlag, 1981. F. J. BILLESKOV-JENSEN, *J. P. Jacobsens spor: i ord, billeder og toner*, København, 1985.

Jacobsen irodalomtörténeti besorolásának problematikussága többek között abban rejlik, hogy noha kötődik a „modern áttörés” mozgalmához, nem alaptalan az a brandesi észrevétel, miszerint Jacobsen soha nem tud teljesen elszakadni a romantika beidegződéseitől. Ezt az antinómiát szemmel láthatóan kezdettől fogva érzékelte a szakirodalom is. A Jacobsen munkásságának megítélésével kapcsolatos tanácstalanságot mindenesetre szemléletesen illusztrálják az olyan meghatározások, mint Lydia Baeré, aki a Niels Lyhnét egyenesen „a neoromantika tankönyvé”-nek minősíti, de még inkább Theodor Bredsdorff vélekedése, mely szerint Jacobsen ebben a művében jószerével „romantikus naturalista”-ként lép fel.²¹⁷ A romantika és a naturalizmus mellett legalább ilyen fontos az impresszionizmus gyakorlati érvényesülése a regény folyamatosan lírába hajló, rendkívül költői stílusában, amelynek bravúros nyelvi megoldásai lépten-nyomon a plein air festészeti képvilág írott szövegbe transzformálódásának tökéletes illúzióját keltik. Ennél is fontosabb azonban a szecesszió élet- és szépségeszményének gyakorlati érvényesülése. A *Niels Lyhne* egészét átható identitásválság, a virágmotívumok kitüntetett jelentősége, az utazás mámore vagy az idealizáló, átesztétizált halál-felfogás mind olyan tipikusan szecessziós jelenség, melynek az értelmezés során fontos szerepet kell tulajdonítanunk.

Bartholine meséi

A XIX. század folyamán két eltérő típusú természetélmény nyer különös jelentőséget: a férfias és a nőies.²¹⁸ A férfias szemlélet történelmi meghatározottságú, tudatosan felépített, akarati cselekvésen alapul. Az alkotó értelem távlatokat teremt, igyekszik átlépni az idő és a tér korlátaiban. Differenciált látásmódja a szellemi régiókban tesz kísérletet a termé-

²¹⁷ Ezen szakirodalmi vélekedések összegezését l. Horst NÄGELE, *Jens Peter Jacobsen*, Tübingen, Metzler Verlag, 1973, 14–15.

²¹⁸ Werner HOFMANN, *A földi paradicsom (19. századi motívumok és eszmék)*, ford. HAVAS Lujza, Képzőművészeti Kiadó, 1987, 200.

szeti valóság kezdettől fogva adott erővonalainak átrendezésére, célja a földi világ feletti teljes ellenőrző hatalom megszerzése. A nőies természetélmény ezzel szemben a lét őseredeti osztatlanságát igyekszik magában rekonstruálni, anyai oltalma a távoli helyett a közeliben, a meghittben kínál menedéket. Ösztönös, érzelmi, alapvetően kontemplatív beállítódása folytán az emberiség költészettől áthatott aranykora után érez fájdalmas nosztalgiát, az élet és a művészet kezdeteihez vágyik vissza. Víziója szerint a világ szűziessége a trópusi természet vegetatív létállapotában lesz újra autentikus módon átélhető, amelyhez csak a tudattalan mélyén rejlő ősi mítoszok jelenthetnek visszatérést. A Blider nemzetség és a Lyhne család genealógiáját tárgyaló első fejezetben a fenti szempontok döntően esnek latba, hiszen Niels Lyhne karakterének értelmezéséhez nélkülözhetetlen segítséget nyújtanak.

Niels anyja, Bartholine, a minden idegszálával a hétköznapi valósághoz tapadó Blider családban látja meg a napvilágot. Elhunyt ősei és vele élő rokonai kivétel nélkül csak gyakorlati érzékkel rendelkeznek, s ez a praktikus alapállás értelemszerűen kizárja a világhoz való viszonyulás valamennyi reflexív formáját. Bartholine-t azonban csak a versek érdeklik, a költészet világában próbálja megvalósítani önmagát. Családjában azonban rajta kívül senkinek nincs ambíciója arra, hogy megtalálja magában a kierkegaard-i értelemben vett ént. A többiek valamennyien beérik a pusztá létezéssel, s így a fiatal lány mindinkább egyedülálló lénynek kezdi tekinteni önmagát, „valamiféle tropikus növénynek, mely a zord éghajlat alatt sarjadt, s ezért csak vézna, csenevész levélkéket bonthatott, míg meleg párákban, hév nap alatt karcsú indákat hajtana és virágok csodálatosan gazdag, ragyogó fürtjeit.”²¹⁹ Kérője, a fiatal Lyhne a szomszéd bir-

²¹⁹ A regény magyarul először 1932-ben jelent meg Ritoók Emma tolmácsolásában. Modern fordítása 1986-ban látott napvilágot Faludy György munkájának eredményeként. Az eredeti dán kiadás alapján dolgozó Ritoók Emma megoldásai pontosabbak, de összességében a Faludy-féle változat költői nyelvezete hitelesebben adja vissza Jacobsen művének hangulatát. Ezért idézeteink – néhány indokolt kivételtől eltekintve – mindvégig ebből a kiadásból származnak. A rövidebb dán nyelvű citátumokat zárójelesen a főszövegben, a hosszabbakat lábjegyzetes formában mindvégig a szintén 1986-ban megjelent Jorn Vosmar-féle kiadás alapján adjuk. A fenti

tokról, egészen más családi közegből érkeznek. A Lyhne nemzetség világlátott leszármazottjai „ismeretekkel, szépségélményekkel és eleven benyomásokkal” gazdagítják szenzibilis egyéniségüket. Hétköznapi életüket is folyamatosan úgy élik, hogy részesei maradhassanak egyfajta magasabb rendű valóságnak. A metszetek, a német költemények vagy az értékes bronzplasztikák azonban már jóval kevésbé hozzák izgalomba a Bliderlányok udvarló fiatal Lyhnét, mint az előző családi nemzedék tagjait. Az intelligencia is „mintha elfáradt volna benne”, a kötelességszerűen végrehajtott szellemi erőfeszítések után pedig soha nem érzi, hogy „erői felpeszdültek volna”, s ismeretlen marad számára a büszke önérzet, „melyet a sikerült erőpróba kelt.”²²⁰ E két merőben különböző családi környezetből érkező, eltérő mentalitású személyiség házasságából születik majd meg a fiú, Niels Lyhne.

A realitás és a fikció korántsem újkeletű, bonyolult viszonyáról értekezve Wolfgang Iser azt a találónak tűnő megállapítást teszi, hogy ismeretelméleti szempontból tarthatatlan e két fogalom oppozíciós viszonya. Ha beérnénk ezzel a leegyszerűsítő szembeállítással, akkor figyelmen kívül hagynánk azt a nyilvánvaló tényt, hogy nagyon sok realitás van a fikcionális szövegekben, ráadásul ennek nem is kell „egy azonosítható szociális valóság realitásának lennie, lehet érzékeké, és érzelmeké is.”²²¹ Bartholine a fikciót pontosan így éli meg. Azt tapasztalja, hogy a szerelmi

szövegrészlet dánul: „og derfor kom hun saa til at betragte sig selv som noget Mærkeligt, Enestaaende, som en Art tropisk Urt, der var skudt frem under umilde Himmelstrøg og som nu kun mægtede kummerligt at udfolde sine Blade, medens den i varmere Luft, under en mægtigere Sol vilde kunnet skyde ranke Stængler med et underfuldt rigt og straalende Blomsterflor.”

²²⁰ „Ligesom nu disse udvortes Træk traadte svagere frem hos den unge Lyhne, saaledes var ogsaa Intelligensen ret som bleven træt i ham, og det var langt fra at de aandelige Opgaver eller alvorlige Kunstnydelser, han havde truffet paa sin Vej, havde vakt nogetsomhelst Slags Iver eller Attraa hos ham, men han havde givet sig i Lag dermed med en pligtro Anstrængthed, der ikke var bleven mildnet ved nogen stolt Selvfølelse, naar det viste sig de slog til.”

²²¹ Wolfgang ISER, *A fikcionális aktusai = Az irodalom elméletei, IV*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1997, 51.

érzéstől áthatott képzeletnek igazi valóságteremtő ereje van. Szerelme által „a nappalok meg éjszakák poétikus helyzetek egész sorozatát hozták, és ezt szerelme eredményének tekintette. Mert költészet volt, mikor végigsétált az ösvényen, hogy találkozzék vele, s találkozásuk is tele volt költészettel, sőt költészet volt búcsújukban is, ha az alkonyi napfényben fenn állt a dombtetőn, és onnét még egyszer utolsó istenhozzádót intett neki.”²²² Mintha csak a romantikus poézis világalkotó képessége²²³ mutatkozna itt meg, hiszen a szerelem „a férfit is költővé formálta, az egész tájat elárasztotta a szépség; az égi felhők a poézis fellegeivé változtak, és a kerti fákról az a lombsátor hajlott föléjük, amely oly mélabúsan susog a balladákban.”²²⁴ Bartholine költői szerint „ez az igazi élet” („det var Livet”), de a jelenséget a másik oldalról szemlélve azt is mondhatnánk, hogy ez az igazi művészet. Johannes Anderegg emlékeztet arra, hogy „a műalkotás még éppen hogy nem mű, inkább csak valami realizálásra váró, és csak az észlelés lévén lesz az, ami vagy ami lehet tulajdonképpen.”²²⁵ A költészet néma hieroglifáinak értelme tehát csak abban a különleges esztétikai interakcióban nyílik meg, amelyben maga az olvasó is költővé válik, az írott szöveg pedig csupán a befogadás aktusában alakul valódi műalkotássá, igazán eleven hatótényezővé.

A teremtő fantázia azonban csak átmeneti időre tesz lehetővé szabad átjárást a valóság alacsonyabb rendű anyagi, és magasabb rendű szellemi formái között. Lyhne szerelmében lassan kialszik a poézist tápláló szenvedély, a tárgyi világ jelenségei pedig mindinkább elvesztik transzcendens

²²² „Bartholine var lykkelig, thi hendes Kjælighed voldte, at det hele Døgn opløste sig i en Række af poetiske Situationer. Det var saaledes Poesi, naar hun stod oppe paa Højen i Aftensolen Skjær og tilvinkede ham et allersidste Farvel ogsaa”

²²³ Eisemann György hívja fel a figyelmet arra, hogy a romantika korában „az ember tulajdonképpen státusa a poézis által, sőt egyenesen poézisként alkotható újjá.” EISEMANN György, *Az aranykor beszéde – az ezüstkor írása*, idézett kiadás, 206.

²²⁴ „Kjærligheden gjorde ham poetisk og der blev Skjønhed i Egnen, Skyerne blev til de Skyer, der drev i Digtene og Havens Trær fik det Løvhang, der susede saa vemodigt i Balladerne.”

²²⁵ Johannes ANDEREGG, *Fikcionalitás és esztétikum = Narratívák 2, Történet és fikció*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijárat Kiadó, 1998, 44.

tartalmukat. Ebben az egy csapásra túlságosan is prózába süllyedő világban a hold zöld sajtnak, a rózsa potpourrinak tűnik fel Bartholine számára. Olykor egyenesen önironikus fordulatokkal faggatja magát afelől, hogy „igazán hiszi még, hogy hamarosan rukh-madár száll fel a kerti uborkaágyból, és hogy a pincéje alól – ahol a tejet tartja – előbukkan majd Aladdin-csodabarlangja?”²²⁶ E negatív varázslat kiábrándító aktusában ráadásul ott bujkál az elfojtott lelkiismeret-furdalás. Bartholine érzi, hogy szentségtörést követ most el; talán éppen azért, mert szerelmének elején már megtapasztalta, hogy a költészetben átélt érzelem igenis a mindennapi élet részévé tehető. Egyéni életének kudarca, minden csalódása ellenére sem hagyja magát eltéríteni attól a meggyőződésétől, hogy az élet valódi értéket csak a fikciótól kaphat. Így válik érthetővé, hogy a gyermek Niels személyiségét anyja miért éppen a képzelet útján próbálja alakítani, miért szeretné a költői élethivatás felé terelni.

Bartholine képzeletvilága szervesen integrálja magába az apa fantáziájából fokozatosan eltűnedező férfias személyiségjegyeket. Fiát határozottan arra tanítja, hogy „milyen nagy az emberi lélek hatalma, ha igazán magasröptű cél felé tör”,²²⁷ s a XIX. századi hőskultusz jegyében a prométheuszi szenvedély, a messiási bátorság és a herkulesi erő kusza egyvelegéből gyúrt heroszt állítja elé követendő példaképül. Míg azonban Bartholine a történelmi ember férfias vízióját a női irracionalitás nyelvén közvetíti Niels számára, addig az apában egy ezzel éppen ellentétes előjelű folyamat pereg le. Az egyre hétköznapiabban, de mindig logikusan és praktikusán gondolkodó Lyhne olykor „kábán, vegetatív elmerültséggel bámulta a zöldellő rozsvetést, vagy a zab aranyszínű, nehéz kalászat.”²²⁸ Ez az alapvetően kontemplatív attitűd nyilvánvalóan a nőies tudatalatti

²²⁶ „spurgte haanligt sig selv, om hun ikke nok troede, at den Fugl Rok med det første vilde vise sig i Agurkebedet eller Aladdins Hule aabne sig med at gjøre sig Verden overdreven prosaisk.”

²²⁷ „hvilken Magt der boer i en Menneskesjæl, naar den kun vil det Ene, Store.”

²²⁸ „han ofte i halve Timer kunde sidde stille paa et Led eller en Skjælsten og i sælsom vegetativ Betagenhed stirre henover den frødigt grønne Rug eller den gyldne, toptunge Havre.”

mítoszaiban gyökerezik, nem is szólva itt a később fontos motívummá szélesedő gabonakalász motívumáról, amely Démétér emblémájaként ősidők óta a termékenység feminin jelképe.

Niels összetett jellemében ez a kettős irányultság kezdettől fogva egyidejűleg van jelen, csupán a súlypont van állandó mozgásban. Eleinte nyilván Bartholine hatása bizonyul erősebbnek, míg a Gerdával töltött években az apafigura mentalitása lesz életvezetésében az iránytű. Gyermekkori éveiben mindenesetre az anyjától hallott meséket „írja” magában tovább. A Bartholine-féle, természetesen romantikus megalapozottságú képzeletvilág rendkívül gazdag alakváltozatokban bomlik ki a pap fiával, Frithjoffal való közös játékok során. A vonzódás a távoli, gyakran egzotikus földrajzi színterekhez (Franciaország, Anglia, Amerika, Brazília, Egyiptom, Marokkó), a szerepjátszó kalandozás a történelem középkori díszletei között, a nemzeti múlt kulturális emlékei iránt mutatkozó élénk érdeklődés egyértelműen a romantikus tudatformák érvényesülésére utal. Ezek a sajátosságok nagyon szemléletesen és koncentráltan nyilvánulnak meg az alábbi jelenetsorban: „Holgert, a dán mondahőst játszották; a nagy levelű sószával benőtt pajta mögötti térség erre különösen alkalmas harcmező volt, míg feljebb, a molnár legelőjén néhány zsombékos üreg akadt, ezeket barlangoknak nevezték, ott lakott Burmand herceg vad szaracénjaival, akik vörösszürke turbánt és sárga sisakbokrétát, magasra felszőkött erdei mácsonyát és ökörfarkkórót viseltek; itt kezdődött a szaracénok igazi hazája; s mert ez a határtalan burjánzás, ez a nedvdús és bőségesen sarjadzó növényvilág felkeltette bennük a rombolás ösztönét, és a pusztítás mámorába ringatta érzékeiket, fakardjaikon az acél fénye csillant, és a növények zöld nedve vérpirosra festette pengéiket, a lefejezett virágszárak úgy ropogtak lábuk alatt, akár az embercsontok, és tapostak rajtuk, mint lópaták a törökök hulláin.”²²⁹ A sajátos asszociációs

²²⁹ „Der var ogsaa den Leg at være Holger Danske, den kunde leges blandt de store Skræpper omme bag Laden, men oppe i Møllerens Mark var der et Par Jordfaldshuller, som kaldtes Knakkerne, og der holdt selve Prins Burmand og hans vilde Saracener med rødgraa Turbanner og gule Hjelmbuske, Burrer og Kongelys af den vældigste Vækst, der var først det rigtige Mauritanien, thi denne

pályán mozgó, ide-oda csapongó gyermeki fantázia kiindulópontját Ingemann röviden már tárgyalt *Holger Danske* című románcciklusa jelenti. A középkori dán történelem vad csatajelenetei azonban egy hirtelen narrátori váltással az egzotikus Marokkó (a dán eredetiben a régies Mauritania megjelölés szerepel) forró égővi vidékére helyeződnek át. A füledt atmoszférájú, szubtrópusi tájnak valójában persze nyilvánvalóan semmi köze sincs a hazai éghajlathoz és faunához, de kiválóan alkalmas arra, hogy egy villanásnyi totalításban adjon képet a kétpólusú romantikus fantáziavilág belső gondolati feszítőerőiről. Novalis ír 1022. töredékében arról, hogy míg a nő lényege szerint vegetatív, addig a férfi szubsztancia inkább az ásványihoz, a szervetlenhez áll közel.²³⁰ Mindez igen plasztikusan tükröződik az iménti részlet tömör jacobseni metaforikájában. A fémes merevségű sisakbokréta, („gule Hjelmbuske”) a fakardok acélos csillogása, („Træs værdene blinkede med Staalets Glans”), a pengét vörösre festő növénynedv („den grønne Plantesaft farved Klingen blodig rød”) a maga ambivalens látványával sajátos szimultaneitásban jeleníti meg a vegetábilis nőt, illetve a kristályszerű, szervetlen materiából eredeztethető férfi világot. Az emberi történelem szakadatlan vérzivatarában a nő képviseli a mindig megújuló, az egyesítő, a „nedves” világösszefüggést. A levágott virágszárak és a lópaták alatt összeroppanó emberi testek analógiájában így már nemcsak a háborúk nyomában járó halál víziója, hanem a szerves anyag körforgásában rejlő újjászületés gondolata is benne foglaltatik. Niels idegenkedése az anyja által rá rótt hősi szereptől nyilván egyéniségének markáns feminin alaprétegét jeleníti meg, ám a gyermekkori játékokban megnyilvánuló színes

grændseløse Yppighed, disse myldrende Masser af det frodigste Liv æggede ødeleggelsesdriften, berusede Sindet i Tilintetgjørelsens Vellyst, og Træs værdene blinkede med Staalets Glans, den grønne Plantesaft farved Klingen blodig rød, og de afhugne Stængler kved under Fødderne som Tyrkekroppe under Hestehove med en Lyd af Knogler, der knuses i Kjød.”

²³⁰ NOVALIS, *Werke*, ed. Ewald Wasmuth, Heidelberg 1953–1957, idézi: Werner Hofmann, *A földi paradicsom, i. m.*, 47.

kreativitása – például fiktív alapú azonosulása Burmand herceggel²³¹ vagy Valdemár királlyal²³² – mégis sejtet férfias karakterjegyeket is.

Bartholine életében – ha csak átmenetileg is – eggyé tudott válni a költészet és a valóság. Niels azonban kisgyermekkorától kezdve lényegbevigó különbséget észlel az édesanyja szavaiból áradó mesevilág és a hétköznapi élet valósága között. A két szféra között átmenetileg a képzelet ver hidat: Niels, Erik és Frithjof szerepjátékaiban így kelnek életre az oehlschlägeri sagavilág hősei,²³³ s az olyan figurák, akik kellőképpen színes egyéniségükkel alkalmasnak bizonyulnak a gyermeki fantáziavilág működésbe hozatalára. Niels lelkében jól láthatóan szinte minden idegszál pattanásig feszülten vár arra, hogy a költészet egyszer végre valósággá váljon, hogy a hercegek és hercegnők személyesen tegyenek látogatást Lønborggaard paradicsomkertjében. Ezt a sorsfordító jelentőségű élményt az első szerelem hozza majd meg Niels számára, amikor a birtokra látogató nagynéni, Lyhne Edele személyében valóban testet ölt a mesevilág álombeli hercegnője.

Az én-tudat születése

Az emberi élet kezdetén egyes pszichoszexuális fejlődésmodellek szimbiotikus kapcsolatot tételeznek fel az anya és a gyermek között. A külvilágot észlelni kezdő gyermek az anyát még saját részeként éli meg, magas fokú érzelmi kötődését így némi narcisztikus attitűd is színezi. A korai serdülőkorban, amikor ez a kettős anyagi egység már csak távoli

²³¹ Burman herceg Ingemann románciklusának szereplője.

²³² A Valdemár királyok Dánia nevezetes történelmi személyiségei. A polgárháborút megakadályozó I. (Nagy) Valdemárról Ingemann eposzt (*Valdemar den store og hans Mand*, 1824), az észtek ellen diadalmas harcot vívó II. (Győzedelmes) Valdemárról történelmi regényt (*Valdemar Seier*, 1826) írt.

²³³ A Jacobsen szövegében szereplő Vaulundur eredetileg a az óizlandi *Edda-dalok* egyikében (*Völundskviða*) szereplő hősi alak, aki később Oehlschläger 1805-ben megjelent *Vaulundurs Sagá*jában is feltűnik. Vö. Jørn VØSMAR, *i. m.*, 217.

emlék, pusztán a szimbiózis spirituális vágya kísért. Ekkor történik meg az anyakép kihelyezése egy külső, távoli, elérhetetlen ideába. Kierkegaard Don Juan-tanulmánya igen érzékletesen jeleníti meg ezt az erotikus alstádiumot. Cherubino, a Figaro házassága apródja, térdén állva sóvárog az istennővé magasztosított grófnő után. Nem képes még cselekvésre, mert rajongásának tárgya még nem kelt egészen önálló életre. Ahogy Vikár György írja: „Éppen a különválás pillanata ez: előbb még benne nyugodott, most készül testet öltetni valami alig körvonalazottban, távoli-ban, magasban, elérhetetlenben.”²³⁴

Niels Edele iránti szerelmében nyilvánvalóan e cherubinói rajongás sajátos természetrajza tükröződik. Az anyáról a nagynénire áthullámzó érzelem finom átmeneteit Jacobsen analóg motívumkapcsolatok sorával jeleníti meg. Jól emlékezhetünk még arra, hogy Bartholine házassága előtt „valamiféle trópusi növénynek” („en Art tropisk Urt”) láttatja magát, Edele külsejére pillantva pedig ugyancsak az lesz szembetűnő, hogy „keble nagyon is dús volt: ez megjelenésének valami kihívó, szinte tropikusán élveteg jelleget kölcsönzött.”²³⁵ A regény híres jelenetében Niels a szóke Edele-t, akinek dús haja „az érő búzakaraszok vörös aranyá”-t („Hendes tunge, store Haar var blondt, med det matte rødlig Skjær, det er over modnende Hvede”) idézi, „tengerzöld” („søgrønne”) színű pam-lagon, fantasztikus „cigánylány-jelmezében” elnyúlva („iført en fantastisk Zigeunerpigedragt”) pillantja meg, s ez a leírás máris kettős irányú asszo-ciációs sort nyit. Bartholine kedves költője, Novalis ír arról, hogy az (ős)anya az élet eredetét szimbolizálja, öle pedig a „tenger sötétzöld mé-lye”. Ő a szerető, a „telt aranykalászbán” növekedő istennő, neki szente-lődik a „szerelem szent mámora.”²³⁶ A távoli országokról fantáziáló

²³⁴ VIKÁR György, *A Don Juan tanulmány, mint egy élettörténeti válság megoldási kísérletei* = *Kierkegaard Budapestén*, Bp., Fekete Sas Kiadó, 1994, 24.

²³⁵ „Ryggen næsten voldsomt svajede Linie og Barmens store Yppighed, i Forhold til Skuldrenes og Armenes strænge Former, gav hende noget Forvovent, noget betagende Tropisk”

²³⁶ *Novalis és a német romantika költői*, vál. FODOR Géza, Bp., Európa Könyvkiadó, 1985, 11.

Bartholine lelki szemei előtt továbbá olyan egzotikus tájak vonulnak el, ahol „cigánytanyák tűzének füstje karikázik az erdők ormai felett” („Røgen fra Zigeunernes Baal steg langelig op over Skovenes Kroner”)²³⁷ Ezek a szövegközi, illetve szövegen belüli összefüggések igen pontosan ábrázolják a Niels lelkében lejátszódó folyamat jellegét és irányát, amely az anyával átélt lelki szimbiózis „tojáshéját”²³⁸ felpattintva a világban való önálló tájékozódás, a tudatos én-keresés irányába mutat. Niels szerelme, Edele Lyhne a fővárosi társasági élet titokzatos, ünnepezt szépsége, aki nemcsak vonzó külsejével, hanem szellemi tisztánlátásával is messze környezetétől magasodik. A számára túlságosan is laposnak tűnő udvarlók hada sehogy sem boldogul nála, a másoknál mindig beváló gáláns trükköket, szerelmi fondorlatokat már csírájában, a ráismerés „végzetes mosolyával” („det fatale Gjenkjendelsessmil”) fojtja el. Magánélete így örökös találgatások tárgya marad. Senki sem tud róla igazából semmit, amikor a szervezetén mindinkább elhatalmasodó tuberkulózis miatt Koppenhágából a vidéki Lyhne-birtokra utazik.

A XVIII. század végétől kezdve az öltözködés és a betegség az énhez való új típusú viszony kifejezőjévé vált. A tuberkulózis tüneteiről árulkodó emberi test kifejezetten arisztokratikus jelleget öltött, sőt, előkelő felsőbbrendűséget sugalló jellege miatt a XIX. század közepétől kezdve az átlagon felüli érzékenységgű, eszményi nő prototípusává emelkedett. A tuberkulózis romantizálása mindenesetre elindítójává vált annak a folyamatnak, ami az individuális én-képpé fetisizálódásában a XX. század elején már jóval erősebben jelentkezik.²³⁹ A fenti jellegzetességek szinte kivétel nélkül tetten érhetők Edele Jacobseni bemutatásában. „Magas, karcsú, keskeny csípőjű alakját általában valami mesterkélt stílszerűség jellemezte, melyet, kíváltként, ha báli ruhát öltött, határozott és céltudatos öltözködőművészetével még jobban kidomborított; mindez művészi ízléséről tanúskodott, mely részéről egészen magától értetődő volt, és minden töké-

²³⁷ „Røgen fra Zigeunernes Baal steg langelig op over Skovenes Kroner.”

²³⁸ VIKÁR György, *i. m.*, 24. Margaret Mahler kifejezése.

²³⁹ Susan SONTAG, *A betegség mint metafora*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1983, 37–39.

letessége mellett ugyanakkor az ízléstelenség határát is szinte súrolta. De még ezt is bájai közé sorolták.”²⁴⁰

A romantika kora óta a betegség nemcsak elszigeteli, hanem érdekessé is teszi az embert. Friedrich Schlegel esztétikai előadásában éppen az „érdekesség” kategóriájában határozta meg a romantika lényegét.²⁴¹ Nem csoda hát, hogy Edele vakítóan fehér bőrének és vérvörös ajkának kontrasztja a kor emberében egyszerre kelthetett izgató és aggasztó benyomást. A tuberkulózis metaforikájában így kezdettől fogva ambivalencia bujkált. Hol az érzékiséget, hol az angyali ártatlanságot fejezték ki vele; az erotika mindent felemésztő tüze éppen olyan gyakran fordul elő ebben a képzetkörben, mint az átszellemülő megtisztulás gondolata. Edele láttán ezért is hiszik az udvarlók egyöntetűen, hogy a „hótakaro alatt parázs izzik,” („troede paa en Ild under Sneen,”) s ezért keresik „ártatlansága mögött a romlottságot.” („sporede en Duft af Depravation i Uskyldigheden.”) A tbc mitológiájában gyökerező képzetek közül azonban talán az a számunkra legfontosabb, hogy a romantikától kezdődően a tüdőbajt a szerelem betegségének egyik változataként értelmezték. A korabeli közhiedelem szerint ez a kór kifejezetten a határozott karakterű, túlzottan is szenvedélyes, érzéki beállítottságú embert támadja meg. A tbc az a betegség, amely felszínre hozza a beteljesületlenségre ítélt, hasztalanul elfojtott vágyakat. A rohamok során kilöködő vér nem más, mint a mind reménytelenebbé váló érzelem kétségbeesett pulzálása. Az illúziók végső szertefoszlása aztán az ekkor már titkon sóvárgott halál előszobájába vezet. A lázasan lobogó szenvedély elégeti a testet, de égi megváltást hoz a földi porhüvelyből kiszabaduló léleknek. Hogy a büszke, mindenki számára elérhetetlen Edele-nek mindehhez bármi köze is

²⁴⁰ „Det var i det Hele taget over hendes høje, hofteslanke Skikkelse noget raffineret Stilfuldt, som hun, navnlig ved sine Baltoiletter, vidste at understrege med en resolut og hensigtsklar Kunst, der, ved det at den talte saa højt om hendes Kunstforstand, som her var Selvforstaaelse, just lige mindede om slet Smag, fuldstændig smagbehersket som den var. Og man fandt i det en Ynde mere.”

²⁴¹ Friedrich SCHLEGEL, *A görög költészet tanulmányozásáról* = A. W. SCHLEGEL, Friedrich SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások, i. m.*, 242.

lehet, arra csak egy félmondattal utal az egyik jelenet végén Jacobsen. Élete utolsó pillanatában „még sóhajt sem hagyta el ajkát a végső üdvözlés, mellyel tőle, a nagy művésztől búcsúzott, akit titokban égő szenvedéllyel szeretett, s akinek ő semmit sem jelentett, csupán egy nevet rajongó közönsége sorában.”²⁴² A halálban szinte istennőivé felmagasztaluló alakját csak ennek fényében lehet hitelesen értelmezni.

A mitológia horizontján

A regény fontos rétegét képezi az antik mitológák modern aktualizálása, amelyek háttérjelentései különösen a virágszimbolikai motívum-sorokban erősödnek fel. Jacobsen az ókori görög kultúra iránti érdeklődésének számos nyoma van levelezésében és költészetében egyaránt,²⁴³ a botanika iránti vonzalma pedig ugyancsak közismert. Edele figurája különösen az Aphrodité-mondakörből, valamint az antik termékenységmítoszokból szív fel sok elemet, mégpedig a legkoncentráltabban a dán szakirodalom által „puf-scene”-nek²⁴⁴ nevezett jelenetben, amikor Niels búzavirágot hoz a tengerzöld pamlagon heverő Edele-nek. Már a pamlag tengert idéző színe és a fiatal nő testtartása is az antik szerelemistennőre emlékeztető képzetársításokat indíthat el: „Hanyatt feküdt, hátrahajló, megfeszített nyakkal, állát magasra emelte, és homlokát visszafordította; hosszú, megoldott haja dúsan esőzött a szőnyegre.”²⁴⁵ Ez a sejtelem aztán a következő mondatban egy konkrét mitológiai allúzióvá terebélyesedik. „A padlón egy selyemből varrott gránátmavirág sodródott bronz-

²⁴² „Den kom end ikke som Aande over hendes Læber, hendes Hilsen til ham, den store Kunstner, som hun i Løn havde elsket af hele sin Sjæl, men for hvem hun Intet havde været, kun et Navn, hans øre kjendte, kun een fremmed Skikkelse mere i et stort beundrende Publikum.”

²⁴³ Ennek kapcsán többek között *Grækenland* c. versére utalhatnánk.

²⁴⁴ Jørn VØSMAR, *i. m.*, 263.

²⁴⁵ „Paa Ryggen laa hun der, Hagen i Vejret, Struben strammet, Panden nedad, og hendes lange udslagne Haar flød ned over Enden af Puffen og henad Gulvtæppet.”

szín félcipőjére, mely szigetnek látszott az óaranyáradat közepén.”²⁴⁶ Az ókori rege szerint Aphrodité a tenger habjaiban született, s egy kagylóhéjon hajózva ért partot Kythéra szigetén, ahol első temploma épült. A gránátalma élénkpiros színű virága („Granatblomst”) Aphrodité metonimikus megfelelője, a szerelemistennő attribútumaként a görögök a termékenység szimbólumai között tartották számon.

Edele ruházata még közvetlenebb módon árulkodik a köztük vonható párhuzamról: „Öltözte sokszínű, de a halvány árnyalatok sokszínűsége volt. Derekára fénytelen, merev anyagból készült, sötétkék, halványpiros, szürke és narancsszínű lángnyelvekkel díszített, tarka mintájú, szoros fűző simult. Alatta bő ujjú, fehér selyeminget viselt, mely egészen könnyökéig omlott alá. A selyem kissé vörösen csillogott, mert itt-ott bíborban játszó aranyfonalak futottak végig szövésén.”²⁴⁷ Éppen úgy, mint Homérosz IV. *Aphrodité himnuszában*: „Mert szép köntöse tűz sugaránál is ragyogóbb volt, / színarany és hímzéssel tarka.”²⁴⁸ A leírás szerint Edele meztelen lábát rózsaszín korallból (újabb tenger-allúzió) készült nyakláncsal kötötte át, egy másik helyen pedig arról olvashatunk, hogy kesztyűje és cipője is „gyöngyházzsürke” („perlegraa”) selyemből készült. Ez ismét csak leheletfinom utalást jelent a szerelemistennő egy másik, szintén a teremtő nőiséget jelképező jelvényére, a kagylóban szunnyadó igazgyöngyre.

Az antik mitológia Aphroditéje mindenkit elbűvöl, megjelenése csupa csillogó, aranyos ragyogás, ő az „aranyöltözetű” (Homérosz) istennő. Ennek megfelelően Edele körül a Bigummal való jelenet előtt is „arany napsugarak” („gule Sollys”) törnek át a kőrisfa lombján és „aranycsillámmal” („gyldent Støv”) szórják tele a levegőt. Hajdíszként a nő „csu-

²⁴⁶ „En kunstig Granatblomst var skyllet i Land paa den ø, en bronzevarfet Lædersko dannede midt i den matgyldne Strøm.”

²⁴⁷ „Farverne i hendes Dragt var mangfoldige, men alle afdæmpede. Et Selev af et glansløst, guret Stof, broget tegnet i mørkeblaa, blegrode, graa og orange Flammer, sluttede om en hvid silkesærk med meget vide ærmer, der naaede nedover Albuen. Silken var lidt rødlig i Skjæret og sparsomt indvævet med Traade af rødt Guld.”

²⁴⁸ HOMÉROSZ, *Iliász – Odüsszeia – Homéroszi költemények*, ford. DEVECSERI Gábor, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1967, 842.

pán egy finom művű aranyvirágot” („en Blomst af Guldfiligran”) visel, ruhája anyagát pedig különböző színű „rózsácskák” („var besat med smaa Rosetter”) szövik át. Ez utóbbi különösen azért figyelemre méltó, mert a gránátalma mellett Aphrodité másik legyakoribb attribútuma a rózsza. Tovább folytatva a sort, Edele félhomályban úszó szobájában a levegő szinte nyirkos a „rózsaolaj” („Rosenolie”) illatától, a nagynéni „rózsavizet” („Rosenessents”) hint Nielsre, sőt, az asztalon a Küpros (Ciprus) környékén honos babérrózsza („Nerie i Blomst”) virágzik. Ráadásul, a Niels ruhája szövetébe beleivódó rózsavíz, amelyet Edele ráfröcskölt, „varázsszer volt, bűvös tükröt tartott eléje, mely Edele-t mutat- ta neki, ahogy akkor látta heverni az almazöld kanapén.”²⁴⁹

Az antik regék szerint, amerre Aphrodité jár, a növényzet pompás virulásba kezd. Az árnyas liget mellett igazi otthona tehát a buján virágzó kert. Újkori leszármazottja azonban már egészen másutt keres magának állandó tartózkodási helyet. Edele-re nyomasztóan hatnak a szabad terek, a mezei virág erős, friss illatával telített levegőt egyenesen kellemetlennek találja, és sétálni sem szeret. A Földközi-tenger vidékén vadon növő örökzöld cserje, a babérrózsza (oleander), dísznövényt lefokozódva tengeti életét egy virágállványon, a tenger habjaiból kiemelkedő szerelemis- tennő ősi otthonának emlékét pedig csak egy zárt akvárium („Glasskaal”) karikírozza. Feltűnő, hogy Aphrodité közismert attribútumai közül a gránátalma vagy a rózsza soha nem térben, hanem csak síkszerű felületeken (Edele ruhamintáiként) van megjelenítve. Hajdísze sem élő rózsza, mint Anakreón dalaiban, hanem csak szervetlen ékszer, mint ahogy a szobát belengő rózsavízillat is csupán az eredeti szubsztancia valamiféle éteri, redukált alakváltozatának számít. A térbeli dimenziók zsugorodása, a szervesség képlékennyé vagy szervetlenné válása, illetve légneművé szublimálódása mind az eltűnés, az elvegyülés, a feloldódás irányába mutat. Mert a modern Aphrodité, aki egyetlen pillantásával bárkiben szerelmet tud ébreszteni, halálos betegen, viszonzatlan érzelmétől szenved.

²⁴⁹ „havde han en mægtig Talisman, der ligesom i et magisk Spejl viste ham Edele saaledes som han havde seet hende, hvilende paa den grønne Puf, iført Maskeradedragten.”

A tuberkulózistól gyötört ember állapotának folyamatos, kisebb-nagyobb szünetekkel megszakított romlása nem jár együtt az életet tápláló szenvedély azonnali ellobbanásával. Éppen ellenkezőleg: a nyugalmas tüneti szakaszokban újult erővel parázslík fel az élet utáni vágy, míg a nőbetegek erotikus kisugárzása a kór következtében ugrásszerűen megnövekedik. A német irodalomban Thomas Mann *A varázshegy* című regényének Madame Chauchat nevű nőalakja erre a legismertebb példa, de a tuberkulózis furcsa paradoxonának lényegét a legszemléletesebben talán Dickens *Nicholas Nickleby* című regénye ragadja meg. „E betegségben oly különös módon keveredik az élet és a halál, hogy a halál felölti az élet izzó színeit, az élet pedig a halál fakó, aszott formáit.”²⁵⁰ Edele sápadtsága, szinte áttetszővé váló, hófehér bőre és ajkainak ijesztő, túlságosan is vörös színe plasztikusan jeleníti meg ezt a furcsa benyomást. A férfitől még érintetlen, titkos szerelme után sóvárgó Edele teste így felfokozott módon válik egyfajta potenciális termékenység hordozójává. Melleinek korábbról már ismert buja fejlettsége, valamint dús, vörösesbarna árnyalatba játszó szőke haja metaforikus szinten is elegendő alapot látszik nyújtani arra, hogy az ókori Aphrodité-mondakörbe mélyen beágyazott alakját a régi és újabb termékenységmítoszok felől is szemügyre vegyük.

A búzakalász a nyárnak, az aratásnak, illetve az asztrológiai szimbolikában a „szép arató”, tehát a Szűz (lat. Virgo) csillagképnek a jelvénye.²⁵¹ James G. Frazer szerint Skandinávia egyes vidékein az aratás megkezdésének jelét pontosan az adja meg, hogy hirtelen egy idegen nő bukkan fel a szérűn: a néphiedelem őt azonosítja a gabona szellemével.²⁵² Észak-Európa egyes országaiban valószínűleg ezért mondják a gyerekeknek, ha

²⁵⁰ Charles DICKENS, *Nicholas Nickleby élete és kalandjai*, ford. DEVECSERINÉ GUTHI Erzsébet, Bp., Móra Ferenc Könyvkiadó, 1960, 201. „There is [...] a disease in which death and life are so strangely blended, that death takes the glow and hue of life, and life the gaunt and grisly form of death.” *The Works of Charles DICKENS: Nicholas Nickleby*, London, Chapman and Hall Limited, 1906, II, 264–265.

²⁵¹ HOPPÁL Mihály, JANKOVICS Marcell, NAGY András, SZEMADÁM György, *Jelképtár*, Bp., Móra Ferenc Könyvkiadó, 1995, 106.

²⁵² James George FRAZER, *Az aranyág*, ford. BODROGI Tibor, BÓNIS György, Bp., Századvég Könyvkiadó, 1995, 274.

ki akarnak menni a szántóföldre búzavirágot szedni, hogy ne tegyék, mert a Gabonaanya (vagy a Gabonalány) már ott ülhet a vetésben, és megfogja őket.²⁵³ Niels életébe Edele is az aratási szezonban lép be, hiszen a regény szövegéből egyértelműen kitűnik, hogy a kettőjük közös jelenete augusztus elején játszódik. Ennek közvetlen előzménye az, hogy Edele búzavirágért („Kornblomst”) küldi a fiút a mezőre, aki küldetését sikeresen teljesítve egy egész csokorral tér vissza a pap rozsföldjéről.

Az észak-európai – de természetesen a görög Démétér–Perszephoné mondakörből eredeztethető – termékenységmítoszok meghatározó szerepet tulajdonítanak a gabonaszellem hatásának. A gabona szelleme, amelyet mindig női alakban képzeltek el, menekül az érett kalászatok levágó arató elől, s ősszel a csűrben talál ideiglenes menedéket. Itt az utolsó csapásai alatt. Az utolsó kéve egyes magjait, amelyekről azt feltételezik, hogy a gabonaszellem lakozik bennük, tavasszal elszórják a friss vetésben, vagy összekeverik a vetőmaggal. A gabona utóját legkésőbb mindenszentek után levágyák, mert a gabonaszellemnek tavaszig mindenképpen meg kell halnia; a következő év bőséges termése ugyanis csak így lesz biztosítható.²⁵⁴

Az ősi mítoszok metonimikus gondolkodásában a haj az egész embert képviselte.²⁵⁵ Edele érő búzakalászt asszociáló hajának dús hullámlásában ennek alapján joggal gyanakodhatunk az északi gabonaleány újkori reinkarnációjára. Koppenhágai idegenszerűsége e vidéken, valamint istennői, érintetlen lényének előtérbe kerülése éppen az asztrológiai Szűz havában, csak tovább erősítheti ezt a feltételezést. Metaforikus értelemben az Edele-ben tanyázó gabonaszellem is folyamatosan szökik az aratók cséphadarói elől, annyi eltéréssel a mítosz-sémától, hogy a csűr helyett a házban lel menedéket. Ahogy Aphroditéként tudatosan távol tartotta magát a kertektől, ugyanúgy menekül „gabonaleányként” a szántó-

²⁵³ *Uo.*, 275.

²⁵⁴ *Uo.*, 272–280.

²⁵⁵ HOPPÁL, JANKOVICS, NAGY, SZEMADÁM, *i. m.*, 106.

földről, a szérűről is: szénaillattal átitatott ruhájától és hajától²⁵⁶ pedig úgy iszonyodik, mintha egy „gabonamázslóba” („vejerbod”) ²⁵⁷ lenne bezárva. Az elbeszélő tárgyilagos közlése szerint ráadásul az „ősz kevés jót hozott Edele-nek, és a téli hónapok annyira megtörték ellenálló képességét, hogy a közelgő tavasz egyetlen zsenge, csenevész csíráját sem találta benne az életnek, melyet jótékony és langyos sugaraival virágzásnak indíthatott volna; csak hervadást talált, melyet sem derűjével, sem melegével nem tudott megakadályozni vagy akár lassítani.”²⁵⁸ Edele alakja így pontosan beilleszthetővé válik a tavaszi és az aratási szokások ősi, rituális gondolatmenetébe. A korai napsugarak a „gabonalány”-ban már egyetlen felmelegíthető életcsírát („Livsspire”) sem találnak, ami az archetipikus mitológiai gondolkodás szerint egészen természetes dolog, hiszen szelleme ekkorra már régen eltávozott. A „gabonaleány” ebben az időszakban csupán jelképes vázként egzisztál, elhervadt, élettelen szalmabábként függ tavaszig a konyhafalon.²⁵⁹ Az utolsó kévből nyert csíramagnak persze az ősi logika szerint ilyenkor már a földben kell lennie.

Edele alakját a narrátor az aratási időszakban tolja az olvasói figyelem középpontjába, míg halálának elbeszélésére éppen tavasszal kerít sort. „Májusban távozott el, verőfénytől ragyogó napon, amikor a pacsirták egy pillanatra sem hagyják abba éneküket, és az ember szinte látni véli, hogyan nő a rozs. Edele szobájának ablaka előtt fehér virágokkal

²⁵⁶ „man bragte en Robust Parfume af Enghø og Markblomster hjem med sig i sit Haar og i sine Klæder”

²⁵⁷ A „vejerbod” szó a dán nyelvben olyan épületet jelöl, amelyben nyilvánosan zajlik a mázslás, a különféle szántóföldi termények súlyának lemérése. A kifejezést Faludy György a „piaci biztos bódéja”, Ritoók Emma pedig a „gabonamázsló” szóval magyarázza. Tekintettel arra, hogy jelen szöveggörnyezetben a gabona fogalma nyilvánvalóan a „gabonaleány” attribútumát hordozza, itt Ritoók Emma nyelvi megoldását találtuk szerencsésebbnek.

²⁵⁸ „Det blev ikke godt efteraar for Edele, og Vinteren knækkede fuldstændigt hendes Kraft, saa da Vaaren kom, saa fandt den ikke en stakkels, forkommen Livsspire, som den kunde være go dog mild og varm imod, den fandt kun en Visnen, som ingen Mildhed, ingen Varme kunde standse, end ikke sagtne.”

²⁵⁹ James Georg FRAZER, *i. m.*, 277.

borított cseresznyefák álltak, hófehér bóbiták, hókoszorúk, kupolák, ívek és füzérek, mint fehér virágból épített tündérkastély, melynek az ég legmélyebb kékje adott hátteret.”²⁶⁰ A rozs említése visszavezet a búzavirág-motívumhoz, amelyet Niels a pap rozsöldjéről hoz Edele-nek. A búzavirág a szellemi világosság, a tisztaság és a szűziesség szimbóluma,²⁶¹ amely szorosan a gránátalmavirággal kezdődő metaforikus jelentésvonulathoz simul. A néphit szerint a gránátalma a legtisztább gyümölcs, mert soha nem megy bele a féreg,²⁶² míg a jelen idézetben szereplő cseresznyevirág ugyancsak tavaszt és szűziességet sugall. A fehérén virágzó cseresznyefák („Kirsebærtrær blomsterhvide”) kapcsán az emelkedetebb köznyelv is előszeretettel beszél menyasszonyi ruháról, bokrétáról vagy koszorúról, piros színű termésük pedig egyértelműen az eljövendő nemi aktus termékenységével kecsegtető jelzése.

Edele közelgő nászának azonban csak a halál arathatja le a gyümölcsét. A tuberkulózis kései fázisában a beteg közismert módon egyre rezignáltabbá válik. Mivel belátja, hogy vágya teljesülésére nincs semmiféle remény, egyfajta „boldogító belenyugvással”²⁶³ tagadja meg magában a szerelmet. Végeredményben azért hal meg, mert végleg elszivárogoz belőle az élni akarás, nincs tovább ereje szembeszegülni a folyamatos testi-lelki szenvedéssel. A romantika felfedezte a halálban rejlő szépséget,²⁶⁴ a tuberkulózisos betegek agóniájának ábrázolásakor pedig különös hangsúlyt fektetett arra, hogy a közelgő halál minél esztétikusabb alakváltozatban jelentkezzen. Ez a fajta felfogás a szecessziós létérzékelés keretei között még hangsúlyosabbá vált. Az eufemisztikus megközelítésmód többek

²⁶⁰ „Det var i Maj det blev fordi, en Dag fuld af Sol, saadan en Dag, hvor Lærken aldrig tier og hvor Rugen vokser, saa man kan se det med sine øjne. Udenfor hendes Vindue stod de store Kirsebærtrær blomsterhvide. Bouketter af Sne, Krands af Sne, Kupler, Buer, Guirlander, en Farkitekt af hvide Blomster med en Baggrund af den blaaeste Himmel.”

²⁶¹ HOPPÁL, JANKOVICS, NAGY, SZEMADÁM, *i. m.*, 238.

²⁶² Robert GRAVES, *The White Goddess*, New York, Straus and Giroux, 1966, 263–264, 470–472.

²⁶³ Susan SONTAG, *i. m.*, 29.

²⁶⁴ *Uo.*, 36.

között abban is kifejezésre jutott, hogy még a halál fogalmát is tabuként kezelték. A szenvedés görcei gyengeséggé, lankadtsággá, könnyűségéretté stilizálódnak, a beteg csendesen, behunyt szemmel fekszik, s így valósággal megszépül élete utolsó óráiban. Halála napján Edele is „bágyadtnak érezte magát, és lankadtságában mégis olyan könnyűnek, és tudta mi következik.”²⁶⁵ A modern thanatológia szerint a haldokló tudatvesztését megelőző legutolsó stádiumban filmszerűen, rendkívüli koncentrátsággal peregnék le az élet legfontosabb eseményei. Itt is pillanatsfelvételeket látunk a gyermekkorból, Sorgenfri bükkfáival és Lyngby vörös templomával, majd a koppenhágai jelenetek egymásba szövődő szín- és hangeffektusai következnek, hogy aztán végül a fényáradatban úszó színház már nem is evilági hangulatú látomása zárja a képsort. Azé a világé, amelyben az olvasó Edele földi beteljesületlenségre ítélt, örök nagy szerelmét sejtethi.

„Kinn az ablak előtt a fehér virágok elpirultak a nap hanyatló sugarától, mintha csak rózsák volnának. A virágfátyol rózsákból könnyed ívben épült várkastély alakját öltötte, rózsakarzatnak látszott, melynek szellős bolthajtása alatt az alkonyló ég kékje hajolt a szobába, mialatt arany fények, bíbor-és aranytestű tűzgolyók és libegő füzérek glóriái vonultak át a virágtemplomon.”²⁶⁶ A remegő körvonalú, kromatikus átmenetekben feloldódó képek az életből távozó ember tudatának utolsó villanásaiból állnak össze egységes egésszé. Jacobsen rendkívüli költői leleményére vall, hogy a rózsák most sem a maguk materiális valóságában jelennek meg, hanem égi tüneményként libegve, csupán a káprázat metamorfózisában lényegülnek át cseresznyevirágból Aphrodité elmaradhatatlan attribútumává.

²⁶⁵ „Hun folte sig saa mat den Dag, men dog saa let i sin Mathed, forunderlig let, og hun vidste hvad der vilde komme.”

²⁶⁶ „Derude, udenfor Vinduet, rødmed de som Roser, de hvide Blomster, i Skjæret fra den synkende Sol. Bue paa Bue bygged Floret sig blomsterlet til en Rosenborg, til et Chor af Roser, og gjennem de luftige Hvalv blaaed den aftenblaa Himmel dæmrende ind, mens gylde Lys, og Lys af Guld med Brand af Purpur, skød sig i Gloriestraaler fra alle Blomstertemples svævende Linieguirlander.”

Edele májusban hal meg. Az ókori Rómában a május Venus hava volt, ekkor tartották az úgynevezett rózsza-ünnepeket (lat. „rosalia”). Ez a hónap a böjt, a szexuális tilalom és a lelki megtisztulás időszakát jelentette, a rózsza így lett a május, a megújulás, a halált megvető bátorság, a túlvilági, eleüsziszi mezők virága.²⁶⁷ A fehér szirmok a hanyatló nap sugaraitól vörösre színeződnek – az antik legenda szerint az eredetileg fehér rózsát a tövisbe lépő Aphrodité vére festette pirosra. Hosszú, mindvégig a fehér és a piros kontrasztjára épülő színszimbolikai motívumsor érkezik most el végpontjához. Az oleander virágai vagy a korall ékkövei a természetben főként e két szín árnyalataiban fordulnak elő, a gránátalma virága csak piros, a cseresznyéé csak fehér lehet. A virágmitológiában a fehér rózsza a szűzies tisztaság, a vörös pedig egyértelműen a megváltódás, az üdvözülés lehetőségének jelképe.

A keresztény gondolkörben a rózsza alapjelentéseit Aphroditétól Szűz Mária vette át.²⁶⁸ A földi szerelem antik szimbóluma így rövidesen az égi szerelem legfontosabb kifejezőeszközzé alakult. Ez az átmenet jól érzékelhető az idézett leírásban is, ahol fokozatos szakralizálódásnak lehetünk szemtanúi. A rózsavár könnyed, lendületes virágívei lassan egy rózsatemplom fenséges boltozatában zárulnak össze, a kék ég párafüggönyén áttörő nap bíborszínű arany sugarai pedig már egyértelműen a szűzen haldokló Edele feje fölött formáznak anyagtalan színglóriát. A haldokló lehelete „lélegzetről lélegzetre fogyott; melle mind erőtlenebbül és erőtlenebbül emelkedett, és szemhéja egyre súlyosabb és súlyosabb lett.”²⁶⁹ Georg Groddeck szerint a testi szerelem dimenziói utáni vágyakozást a lélegzés szimbolizálja.²⁷⁰ A kihunyó vággyal egyszerre pusztul el a tüdő, s vele együtt a test is. Az ég felé törő szellemi egzaltáció kitágítja a

²⁶⁷ HOPPÁL, JANKOVICS, NAGY, SZEMADÁM, *i. m.*, 183.

²⁶⁸ *Uo.*, 184.

²⁶⁹ „Langsomt aanded hun Livet ud, Drag for Drag, svagere og svagere høined Brystet sig, tungere og tungere blev hendes øjenlaag.”

²⁷⁰ Georg GRODDECK, *The Book of the it*, New York, International Universities Press, 1976, 37.

tudatot, feloldja a test szilárd anyagságát; ezért is képzeltek el a tüdőbeteg halálát úgy, mintha az életből az angyalok ragadnák ki.

Az ókori termékenységmítoszokban a földbe temetett mag azért hal meg, hogy belőle új, magasabb rendű élet születhessen. A föld magába foglalja a magot, mint ahogy befogadja a halottakat is. Tavasszal a televényben már új élet sarjad belőle: az ókori görögöknél Démétér jelenléte a földben a halál utáni életre is garanciát jelentett.²⁷¹ Ez a tellurikus jellegű képzet aztán közvetlen hasonlóságot sugallt az emberi sorssal, hogy a sír akár az ember számára is egy jobb, boldogabb lét nyitányát sugalmazhassa. A római történetíró, Marcus Terentius Varro az eleusiszi misztériumok szertartásait kifejezetten az antikvitás gabonakultuszára vezette vissza.²⁷² Az eleusiszi mezőkön virító rózsza (Aphrodité) és a rajta hullámzó gabona (Démétér) roppant szuggesztív erővel testesítette meg az újjászületés, a boldog halhatatlanság reményét. Az ókori görög orvos, Alkmaion szerint a szervesség éppen abban különbözik a szervetlenségtől, hogy ez utóbbi képes az állandó regenerálódásra.²⁷³ Edele átesztétizált halálában így van egyszerre jelen az egyszeri, romlékony anyag minduntalan felbomló szépségének ellensúlyaként az örökkévalóságba zárt szépségidea folyamatos reinkarnálódásának lehetősége, amely Niels későbbi szerelmeiben valóban mindig új és új alakváltozatban realizálódik is majd. A sírba hanyatló test és az ég felé törő lélek szétválásának e magasabb rendű szintézis távlata ad mélyebb értelmet, a poetikusan megformált, különlegesen szép jelenet olvasójának pedig katartikus élményt.

A szellem bukása

Az éntudat születésével kapcsolatban Otto Weininger hívja fel a figyelmet arra, hogy ez mindig együtt jár egyfajta világnézet kialakulásá-

²⁷¹ TRENCSENYI-WALDAPFEL Imre, *Mitológia*, Bp., Gondolat Kiadó, 1983, 168.

²⁷² James George FRAZER, *i. m.*, 265.

²⁷³ Hans Georg GADAMER, *Az üres és betöltött időről = A szép aktualitása*, *i. m.*, 96.

val.²⁷⁴ Niels Edele haldoklása közben kétségbeesetten imádkozik az Ótestamentum embert szerető Istenéhez, hogy tartsa meg őt az életnek. Könyörög, alkudozik, kér és ígér, egyszóval a hit erejét egy „ha... akkor” típusú racionális feltételrendszerben igyekszik mozgósítani. Ez a még nyilván ösztönös, gyermekkori durcásság lesz azonban a gondolati előzménye az Istennek végérvényesen hátat fordító Niels későbbi magatartásának. A gyermek megközelítésmódja ugyanis nem sokban tér el a szélesebb értelemben vett keresztény hívő hozzáállásától, aki „született teológusként szabatosan beszél Istenről, s mindennapos gondjaiba úgy igyekszik bevonni, mint egy ügyintézőt: imádkozik hozzá, vagy éppen korholja, s bár készséggel elismeri, hogy mindent felülmúl, óvakodik attól, hogy végiggondolja azt, ami ebből következik.”²⁷⁵ Az ilyen alapozású hitről bizonyította be Kierkegaard, hogy az előbb utóbb szükségszerűen ön maga megtagadásához vezet.²⁷⁶ A mindenkori ateizmus melegágya ez a fajta racionális okoskodás, amely szigorú logikai konstrukcióival képtelen arra, hogy túllépjen az empirikus tapasztalat határain. Nem úgy tekint Istenre, mint létezésének alapjára, hanem legfeljebb csak önmagához képest a létezés egy fokkal magasabb szintjére emeli. Mi sem mutatja ezt szemléletesebben annál, hogy a gyermeki ösztön ezért Jézust nem is tekinti Istennek, hanem csak az Isten fiának. Ha Isten elfordul tőle, úgy érzi, neki éppen olyan joga van megtenni ugyanezt, ha pedig elmarad a hőn áhított csoda, nem a mesterségesen felépített racionális *én* autentikusságában

²⁷⁴ Otto WEININGER, *Nem és jellem*, ford. GÁBOR Andor, Bp., Dick Manó kiadása, 1913, 191.

²⁷⁵ FÖLDÉNYI F. László, *A Medúza pillantása*, Bp., Pesti Kalligram Kft, 1990, 202.

²⁷⁶ „Vagy, talán azért mégis fel az Úr házához, hogy segítséget és támogatást kérj Istentől. Vigyázz arra, amit teszel, vajon jól megértetted magad Isten előtt, hogy ki az, akit segítségül hívsz, hogy mit jelent az ő segítségét kérni, és hogy ez mire kötelez téged? [...] Vagy talán azt merészeled állítani, hogy Istennek szolgálnia kell téged, hogy Nekí, a Mindenhatónak azon nyomban ott kell lennie, hogy az imádat meghallgassa és a kívánságaidat betöltse: óh, amennyiben beszédbe kezdesz vele, te vagy az, aki feltétlenül engedelmességre és szolgálatra köteleztetted magad.” Søren KIERKEGAARD, *Építő keresztény beszédek*, ford. BOHÁCS Zoltán, Hermeneutikai Kutatóközpont, Bp., 1995, 16.

kezd kételkedni, hanem Istent törli a létezők sorából. Mivel azonban ezzel egycsapásra nem szűnik meg a transzcendencia iránti olthatatlan vágya, olyan új tárgyat keres imádatának, amelynek létezése nem igényel semmiféle bizonyítást, s amely ebből adódóan az emberi érzékek útján közvetlenül is felfoghatóvá válik. Az Edele-élmény hatására így lesz Niels új bálványa a nő, pontosabban az a nőben tükröződő eszményi szépség, amely pótolni tudja a megrendült istenhitből elszivárgó misztikus élményt. Nyilván ebből a pontból eredeztethető az a vita a dán szakirodalomban, amelyet Edvard Brandes kijelentése indított el. Eszerint a regény eszmei magját az ateizmus („gudløshedens idé”) jelenti, míg Peer E. Sørensen a művet életre hívó élményt az erotika jelentésköréből eredezteti. Minden bizonnyal Poul Bagernek van igaza, aki szerint a kettő nem zárja ki egymást, hanem éppen ellenkezőleg, célszerűbb e vonatkozásban egyfajta folyamatos kölcsönhatásról beszélni.²⁷⁷ Az isteni tökéletesség paradicsomi nosztalgiaja Niels tudatában a női szépség abszolutizálásának vágyaként verődik vissza. Hasonló a helyzet a regényben a költészettel, amelyet már Platón is abszolútumként határozott meg, s amely a XIX. századi közgondolkodásban a női szépségben való feloldódáshoz hasonlóan valláspótló funkciót töltött be. A regényben a hajdani teológusjelölt, Bigum lenne ugyan a hivatott arra, hogy Niels megrendült hitét helyreállítsa, ám a narrátori közlés szerint ő egyáltalán „nem volt alkalmas arra, hogy egy lelket visszavezessen Istenhez.”²⁷⁸

Ha az Edele-szerelem Niels számára a valódi *én* születési pillanatát rögzítette, akkor Bigum esetében ez a vonzalom éppen az *én* elvesztését eredményezi. Ő az élet elviselésére sajátos stratégiát dolgoz ki. Hadállásait kizárólag az értelem által szigorúan ellenőrzött szellembirodalomban építi ki, s a meg nem értett zseni szerepét ölti magára. Kínos precizitással felépített világa azonban Edele megjelenésével egy szempillantás alatt kártyavárként dől össze. Úgy jár, mint a Biblia Nabukodonozora, aki Dániel próféta elbeszélése szerint (Dániel, 4: 30–33.) örületében négykézláb-

²⁷⁷ Poul BAGER, *En undeligghed udadtil og indad om J. P. Jacobsens erosopfattelse*, Spring, nr. 13–98, 126.

²⁷⁸ „Hans Lærer, Hr. Bigum, var ikke den, der kunde hjælpe en Sjæl tilbage.”

ra ereszkedett, s a mezei vadakkal együtt hét időszakán át a föld fűvét ette.²⁷⁹

Bigumból éppúgy hiányzik az a „szenvedélyes tüzetesség, amellyel az igazhivők minden pontocskához és vesszőcskéhez ragaszkodnak”,²⁸⁰ mint a babilóni királyból, aki soha nem emeli tekintetét az abszolutizált értelem szemhatára fölé. Jellemző módon a mágusoktól és csillagjósoktól először nem is álma megfejtését, hanem kizárólag az álombeli eseménysor rekonstruálását várja, hiszen a magyarázat igazságtartalma csak így válhat számára valóban ellenőrizhetővé. Később aranyszobrot emeltet, bálványt imád, ám Isten létezése felől megint csak akkor oszlanak el kétségei, amikor az igazhivő Sadrak, Mésak és Abédnego sértetlenül lép elő a tüzes kemencéből. A „kissé művésziesen, fölényesen vallásos”²⁸¹ Bigumnak valójában azért nincs énje, mert világszemléletének sincs semmi önmaga létezésén túlmutató fundamentuma, amelyben szilárdan megvethetné a lábát. Mivel éppen olyan kiszolgáltatott érzékeinek, mint a közönséges halandók társasága, ahová titkon vágyakozik, elvont filozófiája a hétköznapi gyakorlat talaján azonnal csődöt mond. Bármennyire is igyekszik elkendőzni maga előtt, kizárólag Edele testi szépsége ejti rabul, vagyis: az értelme által megpillantott képből csak az érzéki káprázat teremtet számára égi istennőt. Esztelen szenvedélye a halálos beteg Edele iránt a földi végesség világához láncolja, s így akaratán kívül lényegében azokhoz az általa mélyen megvetett rendszeralkotó filozófusokhoz csatlakozik, akik abban a hitben hurcolnak hátukon csigaházakat a gondolat végtelen mezőiségein keresztül, „hogy a határtalan térség benne van a csigaházban”²⁸² Bigum tudat alatt így most már velük együtt reménykedik abban, hogy a végtelenség egyedül Istenben megtapasztalható élménye a

²⁷⁹ „Kong Nebukadneser pludselig gribes af en sælsom Lyst til at gaae paa Fire og æde Græs i Flok med Markens ganske almindelige Dyr.”

²⁸⁰ „for Rettoenhedens lidenskabelige Omhu for Tødler og Prikker, manglede han ganske.”

²⁸¹ „Han var nemlig religiøs, pad enne lidt artistike, overlegne Maade.”

²⁸² „han lo ad deres Systemer, disse Sneglehuse, som man slæber omkring med sig henover Tankens uendelige Mark, enfoldigt troende, at det er inde i Sneglehuset, at Marken er.”

végesség emberi zárványába foglalva is az *én* sajátjává tehető. Manfred Frank gyakran idézett gondolatmenete szerint a végtelenség felé törő, ám önmagát mégiscsak véges lényként definiáló ember olyan véges pozícióban leli magát, amelynek összessége egység helyett káoszt szül. A pusztán darabjaiban létező identitás ugyanis a harmóniát egy olyan önmagán túlmutató lehetőségként szemléli, amelyről szintézisteremtő potencia híján semmilyen biztos ismerettel nem rendelkezik, s külső ontológiai pozíciója folytán esélye sincs arra, hogy birtokába jusson. Az atomjaira hulló töredék univerzumának gyakorlati következménye így nem egyfajta egységes „rendszer” keletkezése, hanem csupán a meghasonlás lesz.²⁸³

Niels a születőfélben lévő én-sejtelem alig derengő félhomályában még csak „szorongó boldogság”-ot²⁸⁴ érez Edele közelében, Bigum osztályrésze azonban már az első perctől kezdve csak a szenvedés lesz, amelytől csupán az imádott tárgy megszerzésében remélhet megváltást. A birtoklásért cserébe, végső kétségbeesésében, féltve őrzött kincsét, az értelem szülte lényét kínálja fel. Nyíltan vállalja tehát a nabukodonozori sorsot, a számkivetettséget és az örületet: „megbecsteleníteném önmagam, ha önt ezzel elnyerhetném! Nem, nem, ha azt mondanák nekem, csak meg kell tébolyodnom, és örüitem lázámaiban ön az enyém, az enyém lesz, akkor a tébolyt választanám, nesztek, itt van az agyvelőm, vágjátok durva karmaitokat bámulatosan megalkotott tekervényeimbe, és tépjetek cafattá minden egyes idegszálat, amely énemet az emberi szellem ragyogó diadalszekeréhez fűzi...”²⁸⁵ Az örület lehetőségének tudatos vá-

²⁸³ Manfred FRANK, *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, Frankfurt am Main, Edition Suhrkamp, 1989, 297. Erről a kérdéskörrel részletesen l. még KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az irodalmi töredék romantika és modernség között*, Bp., Forum Könyvkiadó, 1999; FÖLDÉNYI F. László, *Az Egész árnyéka. A romantikus töredékről*, Jelenkor, 2003/3, 261.

²⁸⁴ „folte Niels sig ængstelig lykkelig i Edeles Nærværelse”

²⁸⁵ „O, det er frygteligt, der ikke det i min Sjæl, jeg ikke vilde myrde, nedværdige, naar jeg kunde vinde Dem ved det. Nej, nej, hvis det var saa, at der blev mig et Vanvid budt, og jeg i dette Vanvide Syner ejed Dem, saa vilde jeg sige, se her er min Hjerne, grav med unænsom Haand ind i dens underfulde Bygning og sønderslid

lasztása az érvessztés csallhatatlan jele. Az önmagát művészi konstrukcióvá szervező szubjektum képtelennek bizonyul önmagát abszolút nézőpontként értelmezni, az áhított identitás megtalálása helyett így csak valamiféle „elkülönböződéssel” szembesül.²⁸⁶

A zseni, ha megőrül – Otto Weininger találó megállapítása szerint – azt jelenti, hogy nem akar már zseni lenni. A szellemi magaslatok folyamatos ostromlása helyett egyszerűen csak a boldogságra vágyik, mert – ahogy Szophoklész hőse mondja – „Legédesebb akkor az élet, ha az ember nem gondolkodik.”²⁸⁷ A boldogság megszerzésének ősidők óta egyik legismertebb formája a szépségben való feloldódás, amelyet már Platón is a szent örület negyedik nemeként határozott meg. A *Phaidrosz*-ban olvashatunk arról, hogy „mikor az emberi meglátja az itteni szépséget, visszaemlékezik az igazi szépre, szárnyai nőnek, és tollait felborzolvá vágyik repülni, de tehetetlenségében csak néz a magasba, mint a madár, s nem törődik a földiekkel.”²⁸⁸ A szerelemi önkívület bénítja meg a zseni-pózáról lemondó Bigum szárnyait is, s taszítja az ösztön és a képzelőerő esküdt ellenségét „az anyag szemétdombjára”, („Materiens Dynd”) a „lázálmok” („Syner”) kusza, kontrollálhatatlan világa felé. Az eredeti dán szövegben mindez különös nyelvi plaszticitással fogalmazódik meg, ahol Jacobsen arról ír, hogy az ént mozgató Szellem szemei elvesztették látóképességüket.²⁸⁹

Az értelem minden erejével az empirikusan felfogott világ ellenőrzésére törekszik, míg az örületben széteső, túlhajtott éntudat szándékosan fordít hátat a valóságnak. Nabukodonozorra gőgje, végtelen egoizmusa és önhittsége miatt maga Isten szabja ki az örület büntetését, de az általa kimért csapásban benne rejlik a későbbi feloldozás lehetősége is. A Biblia

hver af de fine Taver, hvormed mit Selv er bundet til Menneskeandens straalende Triumfvogn.”

²⁸⁶ BARTHA Judit, *i. m.*, 72.

²⁸⁷ OTTO WEININGER, *Nem és jellelem*, *i. m.*, 209.

²⁸⁸ PLATÓN, *Phaidrosz* = PLATÓN *Összes művei*, ford. DEVECSERI Gábor, FARAGÓ László, Bp., Európa Könyvkiadó, 1984, 749–751.

²⁸⁹ „Det er Altsammen forbi, thi denne Kjærlighedens frygtelige Vildelse, den har lammet mine Vinger, min Aands øjne miste deres Sekraft.”

égből leszálló angyala világosan közli a babilóniai uralkodóval, hogy „királyságod megmarad, mihelyst elismered, hogy a menny uralkodik.” (Dániel, 4: 22.) Bigum is maga ellen hívja ki a sorsot, amikor létezésének alapjáról megfelelkezve mesterségesen létrehozott szellemi világát kizárólag a jól sikerült énkonstitúció diadalának tekinti: „de mégis van egy világ, melynek én vagyok az uralkodója, én, a hatalmas, a büszke, a gazdag, homlokomon a győzelem dicsfényével”²⁹⁰ Az aranszobrot emeltető Nabukodonozorban az igazhitűek bátor helytállása láttán végül csak megszólal Isten létezésének bizonyossága. (Dániel, 4: 28–30.) Bigum viszont képtelen belátni, hogy csupán egy néma „szoborhoz” („Støtte”) kiáltozik, s hogy mennyire veszélyes dolog isteneket kitalálni, „mert olyan istenek is vannak, akik soha nem szállnak le a talapzatukról.”²⁹¹ A hét időszak elteltével Nabukodonozor agyában világosság támad: dicsőíti, magasztalja a „mennyei Királyt, mert minden tette helyes, eljárása igazságos, és meg tudja alázni azokat, akik kevélyen élnek.” (Dániel, 4: 34.) Edele viszont nem is csinál titkot abból Bigum előtt, hogy számára nem létezik semmiféle remény („der er intet Haab”). Nabukodonozorhoz hasonlóan, neki is osztályrésze lesz ugyan a mély megaláztatás, de szenvedéseire soha senki sem hoz majd megváltást.

Bigum sorsa a gyermek Nielsben mély riadalmat kelt. Ekkor döbben rá arra, hogy az élet kínpadja elől nincs menekvés, s „szorongó sejtelemmel ugyanezt a jövőt” („Det var det han forstod i anelsesfuld Angst”) kezdi látni maga előtt. Bigum személyiségének összeroppanását végső soron az a látens ateizmus okozza, amely szétfolyó, képlékeny énje mélyén lappang. Az egykori teológusjelölt éppen úgy a női szépség délibábját állítja Isten helyére, mint a csodavárásában csalatkozó, a Teremtőtől konokul elforduló gyermek: a bigumi sorsképlet ismétlődésének lehetősége ezért ébreszt Nielsben legyűrhetetlen metafizikai félelmet.

²⁹⁰ „og dog er der en Verden, hvor jeg er Hersker, med Magt, stolt, rig, siger jeg, med Sejerslands over mig”

²⁹¹ „det er aldrig klogt at gjøre sig Guder og give sin Sjæl en Andens Vold, for der er Guder, som ikke vil stige ned fra deres Piedestal.”

Élet és költészet

A XIX. században a vallásos világkép kontúrjainak elhalványulásával párhuzamosan mindinkább a művészet és a női szépség iránti hódolat kerül előtérbe. Igen szemléletesen jeleníti meg ezt a fordulatot Franz Pforr egyik festménye, amelyen Raffaello és Dürer egy allegorikus nőalak, a Művészet oltára előtt térdel.²⁹² A század alapvetően nőies beállítottságú művészete harmadikként a barátság körül is kultuszt teremt, amely viszont már alapvetően a férfias világkép tartozéka.²⁹³ Ennek a jelképes jelentéstartalomnak Jacobsen regényében a költő Niels Lyhne, a festő Erik Refstrup és a pap-jelölt Frithiof Petersen háromszöge ad plasztikus kifejezést. Mielőtt valamennyien Koppenhágába kerülnének, egy valóságos rituális szertartás keretében mondanak búcsút gyermekkoruknak. A jelenet központi magvát alkotó, szimulált tengeri csata nagyon pontosan jeleníti meg az egyes karakterek egymástól merőben eltérő személyiségjegyeit, s egyúttal jelzi fejlődésük várható irányát is. A háromjuk közül legdinamikusabb, leghatározottabb Erik vízi járművén fog a kanóc legelőször tüzet. A zászló zsinege igen gyorsan elég, a vörös szövet előbb harciasan csapkod, majd ellobban a tűzben. Kormány és kormányos nélkül, „holtan és vezérlő akarat híján” („dødt og villieløst”), a szél és a parti hullámok puszta játékszerévé válik. Ettől eltérően, „Niels vitorlása azonban már nem égett ilyen jól, a lőpor ugyan tüzet fogott, és füst szállt a magasba, de ennyi volt az egész.” A hajók sorsa előlegezi tulajdonosaik sorsát is, hiszen Eriket mind a művészetben, mind a szerelemben valósággal elégeti majd a kielégülést semmiben sem lelő szenvedély. Elsőként a regényben ő hal meg, míg Niels álmodozásra hajlamos, szüntelenül tépeledő, hamleti lénye inkább fokozatosan törik meg az élet csapásai alatt. A harmadik barát, Frithiof pedig igazából el sem indul pályáján: ahogy a gyermekkori jelenetben kivonja magát a játékból, úgy a valóságban sem indítja el vitorlását az alkotó produktivitás tengerén. Hasonlóan a Bigumot bemutató III. fejezet rendszeralkotó filozófusaihoz, Frithiof

²⁹² Werner HOFMANN, *A földi paradicsom, i. m.*, 125.

²⁹³ *Uo.*, 126.

sem sejtí meg, hogy a „rendszerző elmék műveiből építik fel elméleteiket, s nem megfordítva”,²⁹⁴ így aztán a heibergiánus eszmék körgyűrűjébe záródva képtelenné válik a szerves gondolati fejlődésre.

A XIX. század második harmadában a barátság fogalmáról lefoszlanak az arisztokratikus külsőségek; a korábbi bensőséges intimitás helyét a nyilvános társasági kapcsolatformák veszik át. Boyené szalonjában Niels Lyhne is egy ilyen, tágabb értelemben vett baráti kör tagjává válik, ahol fiatal költők, festők keresik rendkívüli megszállottsággal az új eszméket. Nielset valósággal lenyűgözi Boyené különleges szépsége, a művésztársaságban pedig úgy érzi, hogy saját, körvonalazódófélben lévő gondolatait teljes plaszticitással nyernek kifejezést barátai kiforrottabb nyelvén. A *Holger Danske* egykori gyermekhőse most már „férfi a férfiak sorában, a gondolat katonája és új eszmék harcosa”,²⁹⁵ aki kezében kardot forgatva saját zászlaját lobogtathatja. Az Edele iránt érzett régi szerelem elhalványuló emlékét most a művészkör bálványimádatának tárgya, a modern módon gondolkodó Boyené kelti új életre Niels lelkében, hogy az isten-tagadás serdülőkori gondolati reflexei az *émt* fetisizáló „új eszmék” immáron tudatosan ateista szellemi produktumában csapódhassanak ki. Az első találkozásra Boyénével Mikkelsen műtermében, a régi barátok társaságában kerül sor. „Meglehetősen alacsony termetű nő volt. Vakítóan fehér bőre arca kerekded részeinek árnyán halvány aranyszínűnek tűnt, és pompásan illett gyönyörű, fényes hajához, mely ebben az erős megvilágításban a barnába játszó szőkeség fényébe öltözött. [...] Túlságosan rövid felső ajka látni engedte tejfehér fogsorát, úgyhogy szája mindig félig nyitva volt, és ez még gyermekesebbé tette arcát. [...] Talán harmincéves lehetett, vagy ennél is több? Erre vallott telt álla csakúgy, mint duzzadt alsó ajkának élénk pírja; telt volt alakja is és dús, de kemény idomait még jobban hangsúlyozta sötétkék ruhája, mely oly feszesen simult derekára, keblére és karjára, mint egy lovaglőöltöny. Nyakát és vállát redősen el-

²⁹⁴ „havde læst vel meget Hejberg, og havde taget det for Evangelium altsammen, ikke anende, at Systematikerne er kloge Folk, der lave deres Systemer efter deres Værker og ikke deres Værker efter deres Systemer.”

²⁹⁵ „han var En i Flokken, en Mand i Flokken, Soldat i Ideens, i det Nyes Sold”

rendezett, vérpiros selymekendő takarta, melynek sarka ruhája hegyes nyakkivágásában tűnt el; hajába pedig kendőjével azonos színű, vérpiros szegfűt tűzött.”²⁹⁶ Ez a leírás számos ponton utal arra, hogy Niels Edele-ről Boyenére áramló vonzalma a fizikai paraméterek vonatkozásában megőrizte eredeti kiindulópontjait. A hajkorona itt-ott barna izzásba váltó déméterei szőkecséje, („tog en Tone af brunbrændt Blondhed”) amely másutt még Edele-szerű aranyárnyalatot is ölt, („Skjær af duggende Guld”) a fejlett, dús kebel, vagy a fehér bőr és a vérpiros ajak vakító kontrasztja ismerősnek tűnik már a kamaszkori időkből is. Boyené érett asszonyra utaló kora továbbá finom jelzése annak, hogy a magánál idősebb nők iránt érdeklődő Niels egyéniségéből még mindig nem tűnt el teljesen az anyához való mély érzelmi kötődés attitűdje.

Szemben Edele merev, részvétlen tekintetével, Boyené szempárja csupa élénk, szinte gyermeki ragyogás. De fehér bőrének és piros ajkának izgató ellentéte nála nem a hektikusan lüktető betegség testi szimptomája, hanem éppen az életerőtől duzzadó erotika kiadásának jele. Félreérthetetlen szimbóluma ennek a nyakán és vállán hullámzó vérpiros selymekendő („blodrødt Silkeklæde”), de még inkább a hajában virító piros szegfű („Nelliker”), a világi szerelem és az életöröm virága. Külső megjelenésének üdítő életszerűsége élesen elüt a III. fejezet Bigummal társalgó Edele-jétől, aki a lépcsőjelenetben Aphrodité frissen harmatozó rózsája helyett csupán a virágot stilizáló, élettelen aranyékszert tűzte a hajába. Az asszony testi-lelki bájai azért hatnak különleges erővel Nielsre, mert a

²⁹⁶ „Lille var hun, lidt lille og let brunet, med klarbrune øjne og lyshvid Teint, der i Rundingernes Skygge blev gyldenmat, og svared fint til det glansfulde Haar, hvis Dunkelhed, i Lyset, tog en Tone af brunbrændt Blondhed. [...] der blev end mere barnlig ved at Overlæben var saa kort, at de mælkehvide Tænder næsten aldrig skjultes og Munden næsten altid var en Kjende aaben. [...] Var hun lidt og tredivte? Hagens fulde Form sagde ikke: nej, saalidt som Underlæbens modne Blussen, og hun var fyldig af Skabning, med rige, men faste Former, der stærkt fremhævedes af en mørkeblaa Kjole, stram og sluttende som Trøjen til en Ridedragt, trang om Midie, Bryst og Arme. Omkring hendes Hals og ud paa Skuldrene laa folderligt et mørkt, blodrødt Silkeklæde, hvis Snipper svandt i Kjolens spidse Udringning, og i Haaret havde hun Nelliker af Klædets Farve.”

Boyenét övező ragyogás éppen a művészet prizmáján keresztül válik számára végre valóban érzékelhető hatótényezővé. A Mikkelsen műtermében játszódnó jelenet mintha Blide Bartholine ígéretét váltaná valóra, miszerint a művészet jelenségvilága bármikor a hétköznapi valóság részévé tehető. Niels alapvetően romantikus affinitására vall, hogy szellemi apparátusát mindig az írást „programozó” hang²⁹⁷ lendíti működésbe. Minden igazán romantikus alkotás és befogadás alapfeltétele ez. Mintha csak Andersen *Improvisatoren*jének valamelyik szalonjában foglalnánk helyet tehát, amikor az asszony hangja a fiatalember előtt felcsendül. Boyené először Mikkelsen meztelen bacchánsnőt ábrázoló szobrát értelmezi, amelyen a nőalak egy piros szőlőfürtöt tart a kezében. Az alkalmi kritikus szerint Mikkelsen sápatag figurájának úgy kellene szétnyomni a fürtöt, hogy a vörös nedű végigcsorogjon keblein: a látványba belefeledkező számára ugyanis csak egy ilyen mozzanat lehelhetne némi természetes életszerűséget. A szobor elemzésekor mintha csak a festészetből kölcsönzött *trompe l'oeil*²⁹⁸ esztétikai követelményét emelné be az értelmezés terébe, amikor a művészi valóságteremtés illúziójának szinte végtelenségig fokozhatóságáról beszél. Nem sokkal később – Shakespeare-t is érintve – Adam Oehlenschläger *Helg*éjére terelődik a szó. A dán romantikus költő művében Tangkjer ábrázolásából Boyené megint csak nem mást, mint a naturalista természethűséget hiányolja: „Azt vártam, hogy beavatnak a sellő szépségének titkába, és most mit kezdjek, kérem, karjai fehérségével és szépséges tagjaival, melyeket csillogó fátylai takarnak előlem? Úristenem! Meztelen legyen, mint a hullámtaréj, hogy a tenger vad szépségét csodálhassam rajta. Hadd foszforeszkáljon bőre, mint az óceán nyár idején, és meredjen reám hajfürtjei közül a tengeri algák rengetegének kusza és sötét rémülete! Ugye? És váltakozzék, igaz-e, szemében a víz ezer színű ragyogása, lehelje halvány keble a hullámok mámorító és

²⁹⁷ EISEMANN György, *Az aranykor beszéde – az ezüstkor írása, i. m.*, 291.

²⁹⁸ A Zeuxisz szőlőfürtjéről szóló legenda szerint a görög festő olyan életszerűen festett meg egy szőlőfürtöt, hogy a madarak meg akarták enni azt. Vetélytársa, Parhasziosz azonban még rajta is túltett, amikor egy olyan függönyt festett, melyet még maga Zeuxisz is valóságosnak vélt, amikor megpróbálta elhúzni.

frissítő hidegét, és a tenger táncoló mozgása ringassa át meg át minden tagját; és csókja legyen olyan, mint az örvény, mely megforgatja és magába szívja áldozatát, és ölése legyen, akár a tenger lágyan elomló tajtékja!”²⁹⁹ Itt az interpretáció során Boyenné a művilágot a hüpotiposzisz retorikai eszközét alkalmazva transzformálja a valóságérzékelés szintjére. A hüpotiposzisz célja azonban nem annyira a művész csodálata, hanem inkább „az ábrázolt szituációval és a beszélő érzelmeivel való azonosulás vágya.”³⁰⁰ A szobormagyarázat után Boyené is „gyermeteg izgalommal” („med store, sporgende Barneøjne”) ragadja meg Frithiof kabátja ujját, majd az Oehlenschläger-idézet kommentálását követően „saját szavaitól még izgatottan” („endnu helt bevæget af sit Emne”), felhevülve áll hallgatósága előtt. Az előadó az elbeszélést képpé alakítja, de szintén a közvetlen érzelmi hatáskeltést célozza az oehlenschlägeri dikció jelen időbe helyezése is. Az esztétikai recepció szintjén Boyené most tehát szőlőfürtöt morzsoló bacchánsnőként és csillámló bőrű sellőként jelenik meg Niels tudatában, tovább színezve a gyermekkori emlékből feltörő erotikus alapélményt.

Edele és Boyené szoros konnexiója nemcsak a külső és belső karakterjegyek, hanem a modern mítoszértelmezés gondolati erővonalai mentén is jól felismerhetővé válik. A bacchánsnő kezében látható szőlőfürt már az ókori görögöknél is a búzakalással rokon mitikus funkciót töltött be, mint ahogy Bakkhosz kultusza is szoros összefüggésben állt Démétér

²⁹⁹ „Jeg vil indvies i saadan et Havfruelegemes ejendommelige Skjønhed, og nu beder jeg Dem, hvad skal jeg kunne gjøre ud af hvide Arme og dejlige Lemmer med et Stykke Spejlfor over? Herregud! Nej, han skulde være nogen som en Bølge, og Havets vilde Skjønhed skal gaa igjen i hende. Der maatte være noget af Sommerhavets Fosforskjær over hendes Hud, noget af Tangskovenes sorte, forfildrede Rædsel i hendes Haar. Ikke? Jo, Vandets tusinde Farver maa gaa og komme i blinkende Skiften i hendes Øjne, det blege Bryst maa være koldt af en vellystigt kølende Kulde, Bølgerne risle deres vuggende Gang gjennem alle hendes Former, og der er Malstrømmens Sug i hendes Kys og der er Skummetts bristende Blødhed i Favntaget af hendes Arme.”

³⁰⁰ KIBÉDI VARGA Áron, *A realizmus alakzatai (Zeuxisztól Warholig) = Az irodalom elméletei, IV*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1997, 139.

gabonaistennő tiszteletével.³⁰¹ Boyené másik fikciós alakváltozata, a sellő viszont ősidőktől kezdve a csábítás közismert jelképe. Sőt, mi több, az iménti motívumpártól eltérően itt nemcsak egyszerű analógiás megfeleltetésről van szó, mert a párhuzamot még egy genealogikus háttérmozgás is támogatja. Az ókorban a sellőt mindenütt az ősi tengeristennők közvetlen leszármazottjának tekintették, akik közül éppen Edele mitikus alteregója, a „Habokból kiemelkedő” Aphrodité volt a legismertebb.³⁰²

Ha Niels egzisztenciális értelemben vett énje születésekor Edele báskodott, akkor ezt a szerepkört most egyértelműen Boyené veszi tőle át. A műtermi látogatást követően a regény főhőse, anyjához hasonlóan, az életet metaforikusan máris a költeménnyel azonosítaná. Önbizalomtól duzzadó lényét nem is karakterizálhatná most senki jobban, mint Oehlenschläger számunkra már ismerős figurája: „Hiszen ő volt maga Aladdin, csak karját kellett az ég felé nyújtania, és nyomban minden a lába elé hullott.”³⁰³ Neki is hozzá kell azonban tennie, hogy az „élet nem költemény többé, ha az ember nem találja meg benne a helyét, és csak költői álmaiban látja ahelyett, hogy élné ezt az életet.”³⁰⁴ Ahhoz, hogy ne csak verseket írjon, hanem „élete is költeménnyé váljon”, sodró erejű szenvedélyre, igazi szerelemre volna szükség.³⁰⁵ Csak így teljesülhet be az énkeresés soha véget nem érő, tárgyaltan vágyakozása, hiszen Bartholine is a Lyhne iránti szerelemben talált rá igazi énjére a szerelemben, amely egy rövid időre még prózai lelkületű férjéből is költőt tudott faragni. Niels azonban valójában fél a szenvedély mindent felkavaró forgószelétől. Hasonlóan gyermekkori csatahajójához, amely a tengeren alig akart lángra lobbanni, ő ebben a szituációban is „lassan akart elégni” („han vilde brænde langsomt”). S ahogy Bartholine történeteinek hallgatása

³⁰¹ HOPPÁL, JANKOVICS, NAGY, SZEMADÁM, *i. m.*, 209.

³⁰² Robert GRAVES, *The White Goddess*, *i. m.*, 371–394.

³⁰³ „han var jo Aladdin, der var joo ikke det til, han havde gaaet og rakt med Skyerne efter, uden det var faldet ned i Turbanen paa ham.”

³⁰⁴ „Ikke naar man idelig gik omkring og digtede paa sit Liv i stedet for at leve det.”

³⁰⁵ „Blot det vilde komme over ham Livet, Kjærlighed, Lidenskab, saadan at han ikke kunde digte med det, men saa det digtede med ham.”

közben csupán a képzelet világában tudott azonosulni a mesehősök izgalmassal, ám csöppet sem veszélytelen csatározásaival, lelke mélyén ezúttal is éppen olyan szívesen húzódná meg a kiszámítható, a megszokott, az unalmasan hétköznapi védősáncai mögött.

Az anya által reprezentált fikciós művilág a regényben mindig Niels személyiségfejlődésének egy kitüntetetten fontos szakaszában nyer fokozott aktivitást. Először, közvetlenül az Edele iránti szerelem jelentkezése előtt, a *Holger Danske* aktualizált ingemanni szerepjátékai jelzik a trópusokon kalandozó anyai fantáziavilág intenzív beáradását Niels személyiségébe. Másodszor, a Boyenével való viszony kezdetén, az oehlenschlägeri mítosz valósággá izzása irányítja Niels tudatmozgását Bartholine már jól ismert egzotikus tájai felé: „Oly part felé kormányozom hajómat, ahol a hangulatok bujai indái ölelik át szívemet s a hangulatok buja erdeje; minden száradó inda helyén húsz új inda bontja virágait, s minden virágzó inda mellett száz új fakad.”³⁰⁶ A férfivá érő Niels tehát teljes szellemi vértetben készül a költő-szerep betöltésére, hogy végre valóra válthassa anyja álmait.

A csábítás ígérete

Kierkegaard *Don Juan*-tanulmányában a második erotikus alstádium kezdetét abban a mozzanatban ragadja meg, amelyben a kívánság felébred. Az álom tovatűntével ez a pillanat ad a kívánságnak konkrét tárgyat. A kívánság és a tárgy szétválásának eredményeként a kívánság kiszakad az első, Cherubino figurájával jelzett stádium szubsztanciális, önmagában nyugvó meghatározottságából, s a tárgy a jelenségvilág sokféleségébe hull szét. A papagénói vágyódás elszakítja magát a talajtól, a virág szárnyakat kap, s az ide-oda cikázó kívánság gyors egymásutánban simogatja végig az útjába kerülő tárgyakat. Az érintkezés röpké és tűnékeny, mint a pillangó

³⁰⁶ „jeg stævner mod en Strand, hvor Stemninger slynge sig som frodige Ranker opad alle Hjærtets Fibre en vildende Skov, for hver visnende Ranke er der tyve i Blomst, for hver blomstrende Ranke er der hundred i Skud.”

érintése, vagy a szentjánosbogár felvillanó fénye, de a földi boldogság eksztatikus élményét nyújtja.³⁰⁷ Akárcsak a Mozart-opera Cherubinója, aki a grófnéba és Marcellinába is szerelmes, a gyermek Niels imádatának tárgya is a nőiesség, ami mind anyjában, mind Edele-ben közös. Ott a kívánság még csak önmaga sejtésében létezik, s mint az anyaföldhöz kötött növény, ragaszkodik statikus nyugvópontjához. Kierkegaard szerint a kívánság mindhárom erotikus stádiumban jelen van, de „az első stádiumban mint álmódó, a másodikban mint kereső, a harmadikban pedig mint kívánsó van meghatározva.”³⁰⁸ A Boyené házában tett első látogatás után, amikor Niels hazafelé sétál langyos tavaszi utcákon, a kereső kívánság stádiumát éli át, amely éppen akkor készül búcsút mondani az elsőnek, az álmódónak. A lelkében megszólaló szerelem szavai azt jelentették, „hogya kiszabadult gyermekkori élményei bűvköréből, hogy céltalan sóvárgások és ködszerű álmok már nem dobálják, mint a labdát, hogy megszökött abból a tündérországból, mely vele együtt született, majd benépesedett körötte, amely száz karral vonta magához, és ezer kezével fogta be szemét. Most kiszabadította magát szorításából, és ismét megtalálta önmagát.”³⁰⁹ A kívánság megtalált tárgya ezernyi alakváltozatban ott libeg a szerelmes Niels felett, az illatfelhők, a különböző benyomások izgatott kavargása imitálja az ide-oda hullámszó hangulat papagénói ritmusát: „illatok jöttek és egyesültek, távoztak és elszakadtak egymástól, sorra fellobbantak egy kurta másodpercre, majd elillantak, és lassan feloldódtak az

³⁰⁷ Søren KIERKEGAARD, *A közvetlen erotikus stádiumok avagy a zenei erotikus = Vagyis*, ford. DANI Tivadar, Bp., Gondolat Kiadó, 99–104. – „Erindrer man, at Attraen er tilstede paa alle tre Stadier, saa kan man sige, at den paa det første Stadium er bestemmet som drømmende, paa det andet søgende, paa det tredje som attraende.”

³⁰⁸ *Uo.*, 107.

³⁰⁹ „De betød, at han ikke længer var en Fange i alle hine fantastiske Barndomsindflydelsers Vold, at han ikke længer var en Leg for maallose Længsler og taagede Drømme, at han havde reddet sig ud af dette Elverland, der var vokset op med ham, op om ham, og havde omslynget ham med hundred Arme, holdt ham for øjnene med hundred Hænder. Han havde vristet sig ud af dets Tag og vundet sig selv.”

éjjeli levegőben. És akár az illatok szeszélyes táncának árnyképei, úgy kergették egymást váltakozó hangulatai. S miként érzékszerveit önkényesen közeledő és távolodó illatok bűvköre szorongatta, lelke is hiába vágyódott arra, hogy csendesen pihenve, lassú repülésben suhanjon tova egy hangulat szelíden ringató szárnyain.”³¹⁰

Kierkegaard a kívánság második, kereső stádiumát közelebbről úgy határozza meg, mint ami „még nem kívánó, csupán keresi azt, amit kívánhat, ám nem kívánja.”³¹¹ Niels szexuális ösztöne természetesen azonnal az asszony testi valósága felé fordulna, vágya azonban igazából mégsem akar kielégülést nyerni, mert ez merőben ellentétes lenne az isteni piedesztálra emelt női eszménykép platonikus imádatával. Ezért nem tudja a „kentaur”-típusú emberhez hasonló módon végrehajtani a gondolatot azonnal tettere váltó kierkegaard-i „ugrást”: nála ugyanis „a gondolat lovasát csak nagy sokára követte a tett lovának nekilendülése.”³¹² Pontosan ez a tulajdonsága teszi azonban alkalmassá arra, hogy kitűnő tárgya legyen az érett asszony szerelmi játékának.

Boyené, aki nyilván sem öreg férje, sem pedig a Nielset előlegező költő-kritikus oldalán nem élte át a lánykorában megálmodott, viharos érzéki szerelmet, csalódásaiért a képzelet birodalmában keres kárpótlást. Niels álmodozó lényé persze nem vált ki belőle különösebb szenvedélyt,

³¹⁰ „Det lune Foraarsluft var fuld af Dufte, ikke mættet med dem, som en Sommernat kan være det, men ligesom stribet af Duft, af krydte Balsamduft fra unge Popler, sene Violers kolige Aande, Hægebærs lune Mandelvellugt, og Alt det kom og blandtes, gik og skiltes, blussede enkeltvis frem et øjeblik, sluktes med Eet, eller løstes langsomt op i Nattelufften. Og ligesom Skygger af Duftenes lunefulde Dans jog luftige Stemninger hen gennem Sindet. Og ligesom Sansen gjækkedes af Duftene, der veg og kom, som selv de vilde, saadan higede ogsaa Sindet forgjæves efter, blideligt hvilende, at blive baaret hen i stille Flugt paa en Stemning sagte, viftende Vinger, men det var nu ikke Fugle med Vinger, der kunde bære, Dun og Fjer kun, der bares for Vinden, sneede ned og blev borte.”

³¹¹ Søren KIERKEGAARD, *Vagy-vagy, i. m.*, 107. „Den søgende Attraa er nemlig endnu ikke attraende, den søger kun det, det kan attraae, men attraaer det ikke.”

³¹² „De Folk, der var saadan, de kom ham for som Centaurer, Man dog Hest een Støbning, Tanke og Spring eet, eet eneste, medens han var delt i Rytter og Hest, Tanke eet, Spring noget ganske andet.”

de éppen azért meri bevonni saját világába, mert biztonságban érzi magát tőle, tudja, hogy az soha nem fogja átlépni a három lépés távolságot. Hiúságát persze legyezgeti a fantasztá Niels imádata, de voltaképpen nem szerelmes belé, mert a nők „az erotikának csak azt a részét értékelik, amely feltartóztathatatlanul ragadja meg és teszi tulajdonává a megkívánás tárgyát, s a nőkre nem hatnak olyan férfiak, akikben a brutalitási ösztön vagy egyáltalán nincs meg, vagy kevésbé van kifejlődve.”³¹³ Viszonyuk azért marad viszonylag sokáig egyensúlyban, mert mind a ketten maradéktalanul megtalálják benne a magukhoz illő szerepet. Niels „imádata tárgyát az istenség sugárfényével” („maatte omgive dette Menneske med et Skjær af Guddommelighed”) vonja be, s igazából egyedül csak az zavarja, hogy elfojtott szexuális vágya minduntalan letérítené a szellem által kijelölt magas röptű pályáról. A kielégületlenségtől szenvedő Boyené pedig a Niels által felkínált idealizáció romantikus pózaiba menekülve igyekszik elaltatni örökösen vágyakozó érzékei figyelmét.

Kapcsolatukba döntő fordulatot csak Boyené eljegyzésének váratlan híre hoz. Maga a jelenet tudatosan úgy van felépítve, hogy az a legapróbb részletekig szerves folytatása legyen a gyermekkori Edele-élménynek. A két nőalak körvonalainak összemosódására utal már korábbról is Niels igyekezete, hogy felidézze Boyené „képét, amint a pamlagon hever” („Han søgte at kalde hendes Billede frem, saadan som hun havde ligget paa Sofaen”), akihez fűződő viszonyát ő maga minősíti egy alkalommal – ugyancsak Edele öltözetére visszaütő módon – „cigányos”-nak („zigeuneragtig”). Akárcsak annak idején, most is a nyári évszakban járunk, az ablakok nyitva vannak, a leeresztett redőnyök zsalulécei között átszűrődik a napsugár, a félhomályos szobában szétterülő csendet csak olykor-olykor törik meg a külvilág apró neszei. Boyené közli Nielsszel közelgő esküvője hírért, de arra kéri partnerét, hogy képzeletében örökre maradjon hű a valóságban soha be nem teljesült szerelmük emlékéhez. S a jelenet első felében a játék valóban folytatódik is, amikor Niels gyengéden ringatni kezdi a hintaszékben ülő asszonyt. Az előre-hátra billegő

³¹³ Otto WEININGER, *Nem és jellem, i. m.*, 393.

hintaszék ütemes ringatózása értelemszerűen sugall egyfajta imitált nemi aktust, de tágabb értelemben is érzékletes kifejezése az egyidejű közeledés és távolodás dinamikai képleteit variáló érzelmi kapcsolatnak. Boyenét tökéletesen kielégíti ez a szimulált mozgás, hiszen ő vágyai realizálását nem Nielstől, hanem egy lánykora óta sóvárgott, mesebelien tökéletes férfi színrelépésétől várja. Az asszony persze tudja, hogy ez az eszményi alak az ő életében már aligha testesül valósággá, ezért is folyamodik előbb a felcsigázott képzelet pótszeréhez, majd a társadalmi pozíciót stabilizáló érdekházasság meglehetősen racionális gondolatához. Nem véletlenül reagál úgy Niels szemrehányásaira, hogy „magam se tudhattam, hogy valóban szeretlek-e; a mi szerelmünk több volt egyszerű érdeklődésnél; úgy csendült bele életembe, mint egy gyöngéd, sejtelmes költemény, de sohasem ölelt magához erős karokkal, mert csak szárnya volt, csak szárnya.”³¹⁴ Niels viszont éppen ezt kéri számon rajta, a költészet valósággá izzását, amelyet Mikkelsen műtermében a *Helge*-adaptáció ígért. De Boyené csupán átpoetizálni szeretne volna az alapjaiban elfogadott prózai valóságot, Niels viszont makacsul hitt abban, hogy a művészi álmok szövedékéből igenis létrehozható egy minőségileg magasabb rendű valóság. Egy régi történet szerint Kína császára parancsba adta Wang Fo festő megvakíttatását, mert annak képeit valóságon túliaknak ítélte. Mégis sikerült elmenekülnie, mégpedig úgy, hogy beült a saját maga által festett csónakba. Wang Fo tehát a természet és a művészet határait átlépve alkotott valóságot.³¹⁵ Kimondva-kimondatlanul ezzel a reménnyel kecsegtette a hallgatóságot Boyené eksztatikus előadása is. Most azonban Nielsnek szinte tapintható testközelségben kell érzékelnie, hogy minden ígéret a sellő hazug, pusztulásba csábító éneke volt csupán: „Szeretted a holdfényt? Ó, nem is tudod, milyen kegyetlen a hold. Egy ilyen holdvilágos éjszakán, amikor a levegő megdermed a hideg fénytől, és a felhők olyan mozdulatlanul hevernek szerte az égen... Tema, ilyen éjszakákön a virá-

³¹⁴ „min Kjærlighed, jeg vidste ikke, hvor virkelig den var, det var mere som om den interesserede mig blot, den klang hen gjennem mit Liv som et fint, et aandfuldt Digt, den tog mig aldrig med stærke Arme, den havde Vinger kun Vinger.”

³¹⁵ KIBÉDI VARGA Áron, *A realimus alakzatai, i. m.*, 133.

gok és a lombok nem engedik tovaszállni illatukat, mely úgy öleli körül őket, mint egy jószagú füstkarika. És minden hang oly távolról csendül, oly hirtelen elrepül, és nem marad meg mellettünk... irgalmatlan az ilyen éjszaka, mert hihetetlenül fokozza vágyakozásunkat, vágyat csal ki lelkünk minden zugából, kemény ajkával kiszívja, és a hideg, dermedten fényes ég alatt nem csillan remény, nem szunnyad ígéret.”³¹⁶ A holdvilágos éjszaka pontosan felépített képsora több vonatkozásban is rejtett kongruenciát takar a Mikkelsen műtermében játszódó jelenettel. A két szövegrész között először egy szövegen kívüli, közismert természeti jelenség teremt asszociatív kapcsolatot: a sellő lételemét reprezentáló tenger vertikális mozgása a valóságban szintén a holdciklus váltakozásának függvénye. Tovább erősíti a jelentéskohéziót, hogy a hableány meztelen teste az idézett oehlenschlägeri strófában is áttetsző ezüsfátyolba burkoltan jelenik meg. A Hold a hozzá fűződő igen gazdag mitológiai háttérjelentések közül itt kizárólag azokkal a negatív fogalmakkal töltődik fel, amelyek közvetlen megfeleltetéseket mutatnak a tengerből kiemelkedő sellő Boyené-féle deskripciójával. Ezek közül az egybevetés során a hideg, a nedves, az éjszaka, a démonikus csábítás, a varázslat, az eksztázis motívuma nyer különös jelentőséget.

³¹⁶ „Husker du, Tema, husker du Maaneskinnet ifjor? Holder du det? Aa, du veed ikke, hvor grusomt det kan være. Saadan en maaneskinslar Nat, naar Luften er stivnet i køligt Lys, og Skyerne ligge saa lange, Tema, Blomster og Løv de holder deres Duft saa tæt om sig som en Rim af Duft, der ligger over dem, og alle Lyde bliver saa fjerne og svinder saa pludseligt, dvæler slet ikke, den er saa ubarmhjærtig, er den Nat, for Savnet gror i den saa sælsom stærkt, den tier det frem af hver en Krog, der er i Ens Sjæl, suger de tud med haarde Læber, og der blinker ikke Haab, blunder ikke Løfte i al den kolde, stirrende Klarhed.” A virágok és a lombok Faludy György fordításában „nem engedik tovaszállni illatukat, amely úgy öleli körül őket, mint egy jószagú füstkarika.” A dán szövegben: „som en Rim af Duft, der ligger over dem.” Ez a megoldás ugyan költőien szép, itt mégis szerencsésebbnek érezzük Ritoók Emma leleményét, az „illatdér”-t. A képsor valamennyi meghatározó szemantikai eleme ugyanis a hideg és a nedves képzetköréhez tapad. A melegséget és a szárazságot sugalló „füstkarika” nyilvánvalóan elüt e fő jelentésvonulattól.

A „holdvilágos éjszaka” („maaneskinsklar Nat”) sejtelmes fényviszonyai már önmagukban véve is elegendő asszociációs tudatfelületet biztosítanak a habokon táncoló sellő képének felidézéséhez. Boyené kívánalma szerint „foszforeszkáljon a bőre” („Der maatte være noget af Sommerhavets Fosforskjær over hendes Hud”), ez azonban nyilvánvalóan csak a hold uralta, sötét háttér mellett képzelhető el hatásosan. Ilyenkor a „levegő megdermed a hideg fénytől” („Luften er stivnet i køligt Lys”), mint ahogy Tangkjæer „halvány keble” („blege Bryst”) is a „hullámok mámorító, friss hideg”-t („koldt af en vellystigt kølende Kulde”) leheli. A holdfényes éjszakákon a virágokat és a lombokat finoman libegő „illatdér” karolja át, („de holder deres Duft saa taet om sig som som en rim af Duft, der ligger over dem”), míg a sellő ölelésének a „tenger lágyan elomló tajtékja”-ra kell emlékeztetnie. („Skummets bristende Blødhed i Favntaget af hendes Arme”). A legfeltűnőbb hasonlóságról a párhuzamsor utolsó mozzanata árulkodik. Boyené Oehlenschläger-átiratát azzal fejezi be, hogy a hableány csókja legyen olyan, mint az örvény, mely megforgatja és magába szívja áldozatát („der er Malstrømmens Sug i hendes Kys”). Niels vallomása végén a rontó arcát mutató, mágikus kisugárzásával mindenkit megbabonázó holdfényes éjszaka éppen ilyen módon „kemény ajkával kiszívja, és a hideg, dermedten fényes ég alatt nem csillan remény.”³¹⁷

Ezt követően azonban váratlan fordulat következik. Niels egy pillanatra olyanná válik, mint a korábban irigységgel vegyes csodálattal szemlélte kentaur típusú ember, akiből hiányzik a „nehézkés megfontoltság” („en vis lam Besindighed”). A kentaur ugyanis szubsztanciálisan kettős lény: lószőrű alsóteste az ösztönök parancsát követi, emberi felső teste viszont mentális irányítás alatt áll. Nielsnél rendszerint hiányzik a kettő közötti összehangolt működés: mindig mást akarnak az érzékek, s megint mást a szellem. Most azonban meglepő módon nála is azonnal követi a gondolat lovasát a tett lovának nekirugaszkodása: hirtelen megragadja és csókjaival borítja el az asszonyt. A váratlan roham hatása alatt Boyené

³¹⁷ „suger det ud med haarde Læber, og der blinker ikke Haab, blunder ikke Løfte i al den kolde, stirrende Klarhed.”

csaknem elveszti érzékei felett a kontrollt. A férfi ölelő karjai között el-
lenállása fokozatosan szétporlad, ösztönei mind kevésbé hajlandók enge-
delmeskedni az értelem diktátumának. Boyené távozásra szólítja fel
Nielsét (akárcsak annak idején Edele), aki a felhevült asszony láttán per-
sze nem igazán érti a visszautasítás okát. Távozása közben is csak hal-
vány sejtelemként suhan át agyán a gondolat, hogy vajon nem csupán
puszta eszköze volt-e egyfajta érzéki önkísértés játéknak? Boyené pedig,
a jelenet után, a tükör előtt állva figyeli a szeme sarkából kibuggyanó
könnyeket, s arra gondol, hogy ilyen „nagyon még sohasem sírt; ó de
mégis, Frascatiban, amikor egyszer a lovak megvadultak, és elragadták a
kocsiját.”³¹⁸ Ez a melodramatikus végkifejlet finom eltolódást eredmé-
nyez az intertextuális jelentésmezőben is. Az Oehlenschläger-
adaptációban idáig Boyené nyilvánvalóan a csábító, tehát Tangkjær
maszkját öltötte magára. Most azonban, amikor a fenti szituációban ös-
tönvilága egy pillanatra felszabadul, s hajsza hűján Niels csábításának
áldozatává válik, alakja hirtelen Helge király sziluettjébe vált át. Jacobsen
nyilván tudatosan játszik itt rá az oehlenschlägeri szövegre, amely Helge
karizmatikus egyéniségét a „gyeplő nélküli paripa” szuggesztív képével
igyekszik metaforizálni.³¹⁹

A tengeri sellővé változó Boyené kihívóan feszes, lovaglóöltönytű
ruhája jelenti a kiindulópontját annak az asszociációsornak, amely már a
VIII. fejezetben önkéntelenül összekapcsolódik a lótestű kentaur mitikus
alakjával, hogy aztán a holdfényes éjszaka, majd az elszabaduló szekér
felágaskodó emlékképe egyfajta szintézisbe foglalja a Niels és Boyené
közötti kapcsolat valamennyi szimbolikus jelentésmozzanatát. A
kontextuális háttérből odaértett ló alakja egyaránt jelképe a tenger mélyé-
nek, az éjnek, a Holdnak, az ősanának, az álomnak, a mágának és a sze-
xualitásnak. A mitologikus gondolkodás szerint a kocsit az érzékek von-

³¹⁸ „hun havde aldrig grædt saadan før, jo, i Frascati en Gang, efter at hun var kjørt
løbsk.”

³¹⁹ Aage JØRGENSEN, *Hidden Sexuality and suppressed Passion: A Theme in Danish Golden
Age Literature*, Neohelicon, 1992/1, 153–174.

tatják, hajtója pedig maga a szellem.³²⁰ Boyené kezéből a búcsújelenetben ugyan csaknem kicsúszik a gyepőlő, de a lépcsőn lefelé bandukoló Niels végül mégiscsak vereségét lesz kénytelen elkönyvelni. A lépcső már a freudi álomszimbolikában is a szexuális jelentéstartalom biztos jelképe.³²¹ A lépcsőn felfelé haladással együtt jelentkező légszomj ezen okfejtés szerint nyilván a szexuális érintkezés lüktető ritmusát imitálja, a mind magasabbra emelkedés élményét pedig átvitt értelemben tökéletesen lefedi a nemi aktus közben érzett, egyre fokozódó izgalom. A kapcsolat felfelé ívelő szakaszában ez a metaforika Jacobsen regényében a szerelemmel teljes mértékben azonosított művészetet is áthatja: a szüntelenül Boyenéről ábrándozó költő „mindjárt félre is dobta az elkészült művet, hiszen a munka közben már túlnőtt rajta, a mű lépcsővé változott, mely folytonosan távolodó célja felé vezette a magasba; a lépcsőfokokat, melyeken felkapaszkodott, az utakat, melyeket maga mögött hagyott, régen elfeledte már, mialatt azok még Niels lépteit visszahangozták.”³²² Az olyanpíra irigylet kentaurlet mentális dimenzióját is tükrözi tehát a lépcsőszimbolika, hiszen e különös mitológiai lény nemcsak a természet és a művészet határán mozgást, hanem a naiv természeti létezésből kilépő formáló elvet, a tanító, a zenélő, a költői idealitást is magában foglalja.³²³ Ahogy azonban a költő Niels soha nem tudja megragadni a kezei közül minduntalan elillanó formát, „folytonosan távolodó célját” a szerelemben

³²⁰ HOPPÁL, JANKOVICS, NAGY, SZEMADÁM, *i. m.*, 203.

³²¹ Sigmund FREUD, *Bevetelés a pszichoanalízisbe*, ford. HERMANN Imre, Bp., Cserépfalvi Kiadó, 1994, 30.

³²² „Natur og Evner og Arbejde fældet i hinanden som Drev i Drev, der var ikke Tale om at standse og frydes ved sin Kunst, for hvad der var færdigt, der var ogsaa forkastet, han var jo vokset fra det under Arbejdet, det blev kun Trin, der løfted op imod det stadigt vigende Maal, Trin paa Trin, tilbagelagte Veje, der var glemte, endnu mens de gjenlød frydes ved sin Kunst, for hvad der var færdigt, der var ogsaa forkastet, han var jo vokset fra det under Arbejdet, det blev kun Trin, der løfted op imod det stadigt vigende Maal, Trin paa Trin, tilbagelagte Veje, der var glemte, endnu mens de gjenlød af hans Fjed.”

³²³ KOCZISZKY Éva, *Hölderlin: Költészet a sötét Napfénynél*, Bp., Századvég Kiadó, 1994, 204.

sem sikerül elérnie. A lépcsőn lefelé való haladás a korábbival pontosan ellentétes iránya mindkét vonatkozásban jelzi ezt az örökös beteljesületlenségre ítéltséget. A szobájában remegő Boyené viszont fantáziája révén ezúttal is a tökéletes kielégülés állapotába jut. Erotikus képzelete izzó alabástromszoborként vetíti lelki szemei elé önmagát, olyan ragyogó fényű szoborként, mint amilyennek Niels karikatúrája, a lépcsőn (!) térdepelő Bigum a reménytelenül sóvárgott Edele-t látta.

Bartholine halála

A Boyené-epizód különböző mozaikokból összeálló jelenetsora közé a narráció egy több szempontból is fontos mozzanatot ékel: Blide Bartholine betegségének és agóniájának történetét. Az Edele haldoklásának analógiájára megkomponált eseménysor egyfelől az anyafigura középpontba állításával rekurzív módon létesít közvetlen kapcsolatot Niels egykori, illetve kibontakozófélben lévő szerelme között, másfelől jól kiaknázzható lehetőséget kínál egy lényegében romantikus alapozottságú költészetesztétika proklamációjára. Szorosan ide kapcsolható, hogy a német romantika esztétikai-filozófiai programjának egyik leggyakoribb elméleti kiindulópontja az emberiség „aranykorának” eszméje volt. A hésziodoszi mitológia szerint az emberek a történelem hajnalán még együtt éltek az istenekkel, s a föld a békesség és a harmónia szigetének számított. Amikor ez az időszak elmúlt, a földi élet mindent átható egységélménye megszűnt. Az istenek visszatértek az égbe, az ember elvesztette önmagát, s idegenné vált számára önnön lakhelye, a természet is. Friedrich Hölderlin *Hyperion* című regénye szerint a dezintegráció, a szétszakítottság, az atomizálódás jelensége leglátványosabban éppen a szépség hiányában nyilvánult meg. Az aranykor lezárulása így értelemszerűen nemcsak a szépség világtörténelmi hanyatlásának kezdetét jelentette, hanem az emberi boldogtalanságét is. A gyermekkornak véget vető sors belépésével, a halandóvá válással azonban nem tűnt el végérvényesen a szépség az emberek életéből. Az egyéni életben ugyanis a vágy formájá-

ban mindig is jelenvaló maradt, amely tavasszal általános szinten a természettel való egybeolvadásban, az individuum szintjén pedig a szerelemben álmódja újra a rég elvesztett misztikus egységélményt.³²⁴

Jacobsen regényében az első keresési irány kudarcát soha be nem teljesülő természetimádatával Bartholine, a másodikét boldogtalan szerelmével Edele reprezentálja. A két figurát külső és belső hasonlóságokon alapuló motívumok sora kapcsolja össze. Ilyen szoros összeköttetési pontot jelent első megközelítésben már fel-fellángoló közös betegségük is. Bartholine, akárcsak Edele, soha nem tud megszabadulni a vérében lappangó kórtól, s noha az író nyíltan nem mondja ki, aligha kétséges, hogy az ő esetében is csak a tuberkulózisról lehet szó. A betegség előrehaladásával párhuzamosan az asszony távoli tájak gyönyörűségéről szőtt regéi mindinkább az Edele-nél látott implicit halálvágyba csapnak át. Olyan szépséget áhít, amely „nem terem meg ezen a földön” („som Jorden ikke kan modne”) a vég közeledtével pedig – szintén a tüdőbetegekre jellemző módon – a vágyak „lassan és olthatatlanul égtek tovább szívében, s a lemondás még izzóbbá szította bensőjében az izzó és sorvasztó tüzet.”³²⁵ Bartholine egyik halálközeli, veszélyes rohama után beszél arról Nielsnek, hogy lázas fantáziája által maga elé varázsolta „a soha nem látott tájak szépségét” („usete Egenes Skjønhed”), majd úgy folytatja, hogy „végtelenül nehéz istenhozzádot mondanunk mindannak, amiben a legkisebb részünk sem volt, sohasem...”³²⁶ A haldokló Edele lelki szemei előtt hasonló módon „az egész, varázslatos Koppenhága” („det var det underlige Kjøbenhavn”) képei vonulnak el, „amilyennek akkor látja az ember, ha délelőtt vidékről érkezik”.³²⁷ A fiatal nő „végső üdvözlétének” („sidste Hilsen”) címzettje pedig a színház fényes pompájában sejthető nagy művész, „akinek ő semmit sem jelentett.”³²⁸ Az utazás utáni csillapíthatatlan vágyakozás szecessziós létérzékeléstől áthatott mámore

³²⁴ WEISS János, *Mi a romantika?* Pécs, Jelenkor Kiadó, 2000, 158–162.

³²⁵ „Længslen slukkedes ikke, stille og stærk brændte den i hendes Hjærte.”

³²⁶ „det var saa uendelig tungt at sige det Farvel, uden at have havt mindste Del deri.”

³²⁷ „man faandt, naar man en Formiddag, kom ind fra Landet.”

³²⁸ „for hvem hun Intet havde været”

ugyancsak rokonítja egymással a két regényalakot. Edele Lønborggaard-ra érkezése első pillanatától kezdve Koppenhágára áhítozik, s utolsó szavaival is a szerelmének otthont adó fővárostól búcsúzik. Bartholine viszont még távolabb, a rousseau-i Clarens-ban keresi a megnyugvást. Mert ahogy Edele sem képes álmaival eltávolítani az akadályokat a valóság útjából,³²⁹ úgy korábbi utazásai színterén Bartholine-nak is tapasztalnia kell, hogy míg fantáziájában a „ködös messzeség sejtelmesen elfátyolozta és nagyvonalúan zárt egésszé egyesítette a részletek nyugtalan kuszaságát”, addig a valóságos élmények közepén a „szépség sok színre bomlott, akár a prizmában a fény, s most már nem tudott mindent összefogni és átvinni a tenger túlsó oldalára.”³³⁰

A XIX. századi festészet egyik ága éppen erre a túlsó oldalra próbál átevezni. A nőies beállítottságú, a formákat színekben feloldó impresszionizmus nivelláló szemlélete a tárgyi jelenségvilág homogenizálására törekszik. Célja nem a természet feletti férfias uralom megszerzése, hanem csak a megadó belesimulás. Az impresszionista festő ecsetjével a természetben rejlő állandóságot próbálja megragadni, a megőrzés „anyai” feladatát igyekszik magára vállalni, amikor vásznán nem egyszerűen csak az objektív világ visszatükrözését szeretné elérni. Ennek háttérében az a meggyőződés húzódik meg, hogy az azonos hierarchikus szinten elhelyezkedő jelenségvilág elemei egymástól elszakíthatatlan kapcsolatban vannak, s a maguk szakadatlan alakváltozataiban is megtartják minőségük állandóságát. A minden pillanatban új színeket felragyogtató fény csak a látszati képet módosítja, a múlandó benyomások széteső sugárkévéi mögött egy szilárd szerkezetű, egységes világ objektivitása áll.³³¹ Az anyagi

³²⁹ „Azt akarjuk, hogy álmunk teljesüljenek. De az élet nem törődik az álmokkal, és a világon nincs egyetlen olyan akadály, melyet álmunk eltávolíthatnának a valóság útjából.” – „Man vil have sin Drøm frem. Men Livet regner ikke med Drømme, der er ikke en eneste Hindring, der lader sig drømme ud af det Virkelige.”

³³⁰ „det Fjærnes Dis havde anelksesfuldt tilsløret Enkelthedernes urolige Mylder og samlet Formerne i store Træk til en sluttet Helhed” – „Skjønheden var spredt som Prismets Lys, nu kunde hun ikke faa det samlet, ikke faa det over paa den anden Side Søen.”

³³¹ Werner HOFFMANN, *A földi paradicsom, i. m.*, 215–216.

sokféleség visszaáramlását az ősi egységbe és oszthatatlanságba azonban a művész is csak az alkotás ekstázisában élheti át. Nem jelenthet ez alól kivételt Bartholine sem, aki Clarens tájain is csupán egy-egy pillanatra, az alkonyat halálközelséget sugalló, szürkületi fényviszonyai között súrolja lelkével ezt a totalitás-élményt: „a vörösréz tükörként izzó tó arany lángokat lövellt az alkonyi pírba, s úgy tűnt, mintha a tó és a mennybolt ragyogása egy végtelenbe sugárzó tengerré olvadna össze – ilyenkor az aszszony szívében néha elcsitult a vágy, s mintha lelke megtalálta volna az otthont, melyről álmódott.”³³² Az *Indvielse* staffeldti varázslata ez, melynek természetáhitatában lépten-nyomon Bartholine egyik kedvenc költőjének parafrázált szófordulatai köszönnek vissza. De jól emlékezhetünk arra is, hogy annak idején Edele testében a közelgő tavasz már egyetlen felmelegíthető életcsírát („Livsspire”) sem talált. Talán nem véletlenül kerül Bartholine halálára is éppen akkor sor, „amikor a tavasz a csírák és rügyek szerelmes gazdagságával s az újjászületés örök evangéliumával diadalmenetben vonult át a völgyön.”³³³ A szeccessiós tavaszélmény virágvarázslatában az elmúlás és az újjászületés mozzanatának egyidejű átélése jut kifejezésre. Az újjászületés feltétele az áldozatvállalás, a szeccessiós szimbolikában így lesz gyakran a halál árán megváltott új élet jelképe a tavaszi verőfényben vonuló halottas menet.³³⁴ Az áldozati aktus metaforájává válik tehát a szeccesszió központi szimbóluma, a tavasszal

³³² „og Soen, rød som et Kobberspejl, med gyldne Flamer tunget ind i Solrødtgløden, syntes gaa sammen med Himmelskjaeret til eet stort, lysende Uendelighedshav, det var det en enkelt Gang imellen som om Laengslen forstummed og Sjaelen havde fundet Landet som den søgte.” Az egyik narrátori közlésből azt is megtudhatjuk, hogy milyen kötetek lelhetők fel Bartholine könyvtárában: „Rundt om hende laa der andre Bøger: Schiller, Staffeldt, Evald og Novalis.”

³³³ „Foraaret, da det kom paa sit Triumftog gjennem Dalen med Spiringens Jærtegn og Løvspringets Evangelium.”

³³⁴ AJTAY-HORVÁTH Magda, *A szeccesszió stílusjegyei a századforduló magyar és angol irodalmában*, Kolozsvár, Erdélyi-Múzeum Egyesület kiadása, 2011. A szeccessziós természetélmény stílusalakító szerepéről részletesen l. a 10.1. *Tavaszélmény* c. alfejezetet.

szárba szökkenő virág, amely a nyílt lét jelzéseként éppúgy lehet a nemlétbe áthorpadó halott, mint a viruló menyasszony éke.

A nagybeteg Edele szobájának ablaka alatt a fehéren virágzó cseresznyefák („blomsterhvide Kirsebærtræers”), míg Bartholine rousseau-i tájain a pázsit virágai fölé boruló „szárazszendős cseresznyefák” sugárzó virágszigetei most mintha a túlvilág kapujában álló Bartholine számára jelképeznék hasonló módon az üdvözülés lehetőségét.³³⁵ A tavaszi virulással egyidejűleg az ő ereje is napról napra fogy, de ekkor már Bartholine sem fél a haláltól, sőt inkább vágyódik utána, mert abban bízik, „hogy ott, a síron túl majd szemtől szembe állhat, s lélekben eggyé olvadhat azzal a szépséggel, mely után itt a földön sejtelmes vággyal vágyódott.”³³⁶ Amikor végleg lehunyja szemeit, lénye megszabadul a leküzdhetetlen akadályt jelentő földi korlátoktól. A véges anyagi világot reprezentáló test újra az örökkévaló létezés végtelen tereire szóródik, hogy a szépségvágytól megrészegült lélek végre maradéktalanul egyesülhessen a vágyott isteni teljességgel.

Ami Edele és Bartholine sorsában feltétlenül közös: az életben egyikük vágya sem nyerhet beteljesülést. A német romantika azért foglalja a mitológia aranyozott ráámájába a költő alakját, mert ő az egyetlen, aki az egy és a minden egységét kifejező szépségnek a földi világban is érzékelhető formát tud adni.³³⁷ A művészet iránti fokozott affinitás mindkét nőalak személyiségében megnyilvánul. Edele szerelme művész, a Bigummal való jelenetben pedig őt magát is rézkarcok tanulmányozása között találjuk. Bartholine érdeklődési köre sem korlátozódik csupán a költészetre: a német és dán költők művei mellett asztalán régi templomok, várromok, tavak rézmetszetes képeivel illusztrált kötetek hevernek.

³³⁵ „over Blomsterne paa Jorden svæved der i Luften, baaret af Kirsebærtræers hundreedaarige Stammer, ved tusind straalende Blomsterøer”

³³⁶ „men hun var ikke bange for Døden nu, hun længtes efter den, thi hun havde det Haab, hinsides Graven, at finde sig Ansigt til Ansigt med den Herlighed, Sjæl i Sjæl med den Skjønhedsfylde, som her paa Jorden havde opfyldt hende med anelsesfulde Længsler”

³³⁷ WEISS János, *Mi a romantika?*, i. m., 162.

A szerelemben vagy a természetben való feloldódás vágya mellett így mind a ketten a művészet irányába is tapogatóznak, de csupán a befogadás szintjén. Érzelmi életük meghatározó tényezőjévé talán ezért is emelkedhetnek olyan férfiak, akik az alkotóképesség lendületével is bírhatnak. Bartholine egyik gyakran lapozgatott költője, Friedrich Schiller szerint a költő az egyetlen, akinek a földi halandók közül még része lehet az ősi osztatlanság, a mindent egységben látás isteni élményében. Korábban már említett, a *Die Teilung der Erde (A föld felosztása)* című versében részletesen elbeszéli, hogy Zeusz miként mérte ki egyes tevékenységi körök profiljának megfelelően az emberek számára a Föld kincseit. Mivel a költő ebből a felosztásból véletlenül kimaradt, az Olümposz ura csak úgy kárpótolhatta, hogy az égben állandó lakhelyet biztosított számára maga mellett. Ez a különleges perspektíva tette aztán alkalmassá a szerencsés kiválasztottat arra, hogy a szépség minden egyes felfedezett részletében embertársai elé tárhassa az aranykor végén elvesztett egészt.³³⁸

Bartholine és Niels költészetéről folytatott dialógusaiban ezek a háttérösszefüggések kitüntetett jelentőséget nyernek. Szemléletes példája lehet mindennek az alábbi párbeszéd részlet: „– Emlékszel – kérdezte anyja kis idő múltán –, emlékszel, hányszor ígérted, hogyha majd meg-nősz, messzire vitorlázol egy nagy hajón, és hazahozod nekem a világ kincsét? – De mennyire emlékszem! Jácintokat ígértem, mert annyira szeretted a jácintot, s az elszáradt pálmánk helyébe egy hajszálnyira ugyanolyat, és arany- meg márványoszlopokat. Meséidben oly sokszor volt szó oszlopokról. Emlékszel? [...] Azt terveztük, hogy virágok lesznek a fedélzeten, igaz? Buja virágok, melyeket majd odaszórok ennek a szegény világnak, de a hajó egyre váratott magára, és Niels Lyhne meg az édesanyja csak szegény ördögök maradtak, ugye? – Megbántottalak, fi-am? Ne búsulj, hiszen mindez álom volt csupán. [...] – Anyám, nem vagyunk olyan szegények, mint hiszed. Egy szép napon mégis csak eljön az a hajó [...] Ha hinnél nekem, ha hinnél bennem [...] Anyám, én költő

³³⁸ Friedrich SCHILLER *Verse*, Bp., Európa Kiadó, 1977, 142.

vagyok egész lelkemből.”³³⁹ Az idézet jelentésterét uraló virágok az önmagáért való művészet kifejezői, melyek az olyannyira vágyott, a költő által teremtett világ manifesztációjának fontosságát hirdetik. A jácint és a pálmafa említésével Niels figurája rögtön a görög költő-isten, Apollon körvonalaiba tűnik át, akit a legenda szerint anyja, Létó egy pálmafa tövében szült.³⁴⁰ Az ókor egyik regéje szerint a jácint nevű virág viszont egy Hüakinthosz nevű ifjú véreből serkent, aki Apollon legbensőségebb játszópajtása volt. Halálát véletlen baleset okozta, amikor Apollon diszkoszvetés közben a koronggal eltalálta a fejét.³⁴¹ A virághérosz talán nem minden alap nélkül idézi fel bennünk Niels legjobb barátjának, Eriknek alakját, akivel gyermekként Lønborggaard-on együtt élt. Annál is inkább, mert azon a napon, amikor megvallja szerelmét barátja feleségének, zavarában „keze támaszt keresően tapogatózott a jácintos üvegek között”.³⁴² Nem sokkal később zúzódik szét a festő koponyája Aalborgban a falon³⁴³ („slængt Erik med Hovedet ind mod Muren”), a szeretőjét váró Fennimore szobájában pedig ezzel egyidejűleg intő felkiáltójelként újra ott illatozik majd a gyermekkor régi virága, a jácint.³⁴⁴ S noha Niels tény-

³³⁹ „’Husker du’, sagde hun lidtefter, ’hvortidt du lovede mig, at naar du blev stor, saa vilde du seje ud paa et stort Skib og bringe mig alle Verdens Herligheder hjem?’ – ’Om jeg husker det! Der skulde være Hyacinther, og Mage til den Palme, der gik ud, og Søjler af Guld og Marmor. Der var saa mange Søjler af Guld og Marmor. Der var saa mange Søjler i dine Fortællinger, altid. Husker du?’ – ’Ikke sandt, der skulde jo være Blomster ombord, rige Blomster til at strø ud over den fattige Verden, men Skibet lod vente, og de blev kun fattige Fugle, Niels og hans Moder, ikke sandt?’ – ’Har jeg saaret dig, min Dreng, det var jo kun Drømme, bryd dig ikke om dem.’ – ’Moder,’ sagde han, ’vi er ikke saa fattige, som du tror. En Dag vil skibet dog komme. [...] Dersom du vilde tro det eller tro paa mig. [...] Moder, jeg er Digter, virkelig hele min Sjæl igjennem.’”

³⁴⁰ KERÉNYI Ferenc, *Görög mitológia*, Bp., Gondolat kiadó, 1977, 91.

³⁴¹ TRENCSENYI-WALDAPFEL Imre, *Mitológia*, Bp., Gondolat kiadó, 1983, 118.

³⁴² „hans Hænder famled imellem Zwiebelglassene efter Støtte.”

³⁴³ „slængt Erik med Hovedet ind mod Muren”

³⁴⁴ „Hyacintherne var ryddet af Vinduerne og sat hen paa Skrivebordet, og stod nu der, en Klynge af skære Farver, og fyldte Luften med deres rene, ligesom køligt stærke Duft.”

legesen éppen olyan vétlen lesz Erik halálában, mint a társa életét akaratlanul kioltó görög isten, gyászában a büntudat és az önvád szólamai itt is felcsendülnek majd.

A pálmafa motívum már közvetlenül csatlakozik ahhoz a jelentésvo-nulathoz, amelyet Schiller és a német romantika költészetsztétikája kapcsán az imént érintettünk. Az ókori teremtményszokban a leggyakrabban éppen a pálma volt az élet fája, amely általában az istenszülő életfa-anya képzetét vonta maga után. Joggal emelkedhetett tehát a világegyetem jelképévé, akárcsak az oszlop, amely a mindenség megtartójaként ugyanúgy az égi és a földi világ közötti szerves kapcsolat szuggesztíóját keltheti. A pindaroszi epinikionokból tudjuk, hogy a költői versenyek győzteseinek tiszteletére az ókori görögök is oszlopokat emeltek; a pálmafa szimbolikájában bújkáló győzelem, hírnév és boldogság alapjelentései talán innen datálhatóan ruházódtak át a maradandó anyagból emelt oszlopra. A két fogalom közötti átfedéseket szemléletesen tükrözi az a tény, hogy az oszlop egyik típusa például az ókori Egyiptomban sokáig éppen pálmafa alakú volt.³⁴⁵ Ismét csak Apollon személyére jelenthet rejtett allúziót az a művészettörténeti tény is, hogy az építészet első korinthuszi oszlopa a görögök phigiai Apollon-szentélyében éppen a napisten szobrának helyére került.³⁴⁶ Az örök dicsőséget ígérő oszlop így méltán kelthette fel Niels gyermeki figyelmét, de ennél is fontosabb szerep jut a regényben a buja virágok folyamatosan vissza-visszatérő motívumának. Jacobsen a regény alapszimbólumára lelt a virágban, amely nemcsak a Niels egész lényét betöltő szerelem, hanem a költő tollára kíváncsozó világmindenség eredetének jelképe is. A virág a földből nő az ég felé, növekedésének előmozdítója a víz és a nap, így vegetatív fejlődésében a négy éltető elem együttes hatása fejeződik ki.³⁴⁷ Ez szemlélteti a legérzékletesebben a mindent átfogó, szent egységet, amelyről Bartholine szeretett német és dán költői oly gyakran énekelnek. A virágmetafora pedig, mint az esztétizáló természetelmény legfontosabb szecessziós eleme, a

³⁴⁵ HOPPÁL, JANKOVICS, NAGY, SZEMADÁM, *i. m.*, 174.

³⁴⁶ ZOLNAY Vilmos, *A művészetek eredete*, Bp., é. n. 464.

³⁴⁷ HOPPÁL, JANKOVICS, NAGY, SZEMADÁM, *i. m.*, 235.

szerves növekedés lehetőségét hordozza. Éppen ezen tulajdonsága által világíthatja meg a legélesebben Niels személyiségének centrumát, aki legotthonosabban mindig a potencialitás végtelen tárházában mozog. Tehetsége csak valahol a „múltban vert gyökeret, csak ott élt, nem tudott tápanyagot felszívni Niels elveiből, meggyőződéséből, sem virágba szökkenteni őket.”³⁴⁸ Egyéniségének alaprégét első eszmélkedéseitől kezdve az a Bartholine-féle kíváncsi hatja át, hogy mindenben az egyet, a nagyot („det Ene, det Store”) akarja, de ez a végletekig fokozott abszolutizmus gyakorlatilag elfojt benne mindenfajta valódi művészi produktivitást. Niels költészetének virágaiból ezért nem lesz soha gyümölcs. Ha egyáltalán „befejez valamit”, („Alt, hvad han havde faaet gjort”) invenció híján erejéből nem futja többre, „mint hogy újra és újra a romantikus dalokat zengje”,³⁴⁹ s ezzel hajdani tanítómesterére, Bigumra emlékeztet. Mert Bigum nemcsak a szerelemben, hanem a művészetben is egyértelműen Niels mentalitását előlegezi. A hajdani teológus jelölt gondolkodásának absztrakt sémáiban ugyanúgy tetten érhető valamiféle „hivalkodó abszolutizmus” („noget larmende Absolut”), nem is beszélve arról, hogy Bigum is született imitátor: „minden idegen gondolat, hangulat és megérzés, mely gyökeret vert benne, jóváhagyása bélyegzőjével ellátva újjászületett, nemesi oklevelet nyert, magasztossá és erőteljessé vált, és olyan roppantnak, olyan hatalmasnak tűnt, amilyennek alkotója sohasem álmodta!”³⁵⁰ Ráadásul nemcsak Niels másoláson, utánzáson alapuló költői gyakorlata kerül szöges ellentétbe a romantikus esztétikával, hanem töredékeinek művészi karaktere is. Ezeknek a műveknek nincs semmiféle gondolati konzisztenciája, torzó mivoltuk Niels kudarcba fulladt életének lesznek tükörképei csupán. Nem véletlenül szögezte le Friedrich

³⁴⁸ „Talentet hos ham stod med sin Rød i noget Forbigagent, og havde kun Liv i det, kunde ikke Drage Næring af hans Meninger, hans Oberbevisning, hans Sympathier, kunde ikke tage de top i sig og give det Form.”

³⁴⁹ „syng de gamle romantiske Sange om igjen”

³⁵⁰ „hver fremmed Tanke, Stemning eller Følelse, som det undtes at vaagne op i ham, den vaagned med hans Mærke paa sin Pande, adlet, luttret, vingestyrket, og med en Storhed i sig, en Vælde over sig, om hvilken dens Skaber aldrig havde drømt!”

Schlegel, hogy „a töredéknek, egy kis műalkotás gyanánt, teljesen el kell válnia a környező világtól, és önmagában kell teljesnek lennie, akár egy sündisznónak.”³⁵¹ Jacobsen hőse azonban képtelennek bizonyul e kíváncsi megvalósítására: poétikai kísérletei beszűrik környezetüket, bennük csupán az elvesztett *egész* utáni nosztalgikus sóvárgás fájdalma rezeg. Az egyetlen, a mindent átfogó, az abszolút meghódítását feltételező cél hiábavaló hajszolása ezért nála csak folyamatos egy helyben topogást eredményez. Jørn Vøsmar mutat rá találóan arra, hogy egy költői mű a gyakorlatban a folyamatos választások sorozata révén valósulhat meg. Az írás közben minden alkalommal egy konkrét lehetőség realizálása mellett kell dönteni, amely értelemszerűen az összes többi verzió kiiktatását is jelenti. A formaadás gesztusa így szükségszerűen korlátozottságot is jelent, de ennek vállalása nélkül egyáltalán nem születhet kimunkált műalkotás.³⁵² Niels azonban semmitől sem vonakodik jobban, mint a konkrétá válástól. Ez a tulajdonsága teszi eredendően alkalmatlanná arra, hogy kilépjen az életbe, hogy a pusztá (isten)tagadáson kívül bármiféle határozottan körvonalazható dolog megvalósításába kezdjen. Intellektusával legszívesebben a társadalomformáló realizmushoz kapcsolódna, de esztétizáló beállítottsága, álmodozó érzelmvilága nyilvánvalóan a romantika felé hajlítja. A romantikus költészetestétika filozófiája sem tud ugyan igazán mit kezdeni Isten fogalmával, de a vallás és a művészet kapcsolatát semmi esetre sem a pusztá negáció oldaláról közelíti meg. Hölderlin szerint például az ugyan valóban kétséges, hogy lényege szerint vallásosnak kell-e lennie minden poézisnek, az viszont kétségbevonhatatlan, hogy minden vallás lényege szerint poétikus.³⁵³ Hjerrild hosszú karácsonyesti beszélgetésük alkalmával – a fentiekből adódóan – talán pontosan azért furcsálkodik Niels kategorikusan ateista nézetein, mert úgy látja,

³⁵¹ Kritische Friedrich SCHLEGEL Ausgabe, hg. Ernst BEHLER unter Mitwirkung von Jean-Jacques ANSTETT, Hans FISCHER, München – Paderborn, Wien – Schöningh, Zürich – Thomas, 1958, II, 197. Idézi FÖLDÉNYI F. László, *Az Egész árnyéka, i. m.*, 261.

³⁵² Jørn VØSMAR, *Efterskrift til J. P. JACOBSEN: Niels Lyhne, i. m.*, 190.

³⁵³ WEISS János, *Mi a romantika?, i. m.*, 166.

hogy neki „mint költőnek egészen más az érdeke.”³⁵⁴ Hölderlin a *Hyperion*-ban egyenesen kinyilvánítja, hogy a vallás nem más, mint a szépség szeretete, művészetelméleti koncepciójának egésze tehát a nyílt isten-tagadás helyett legfeljebb egy isten nélküli vallás végkövetkeztetésében csúcsosodik ki. Lényegében ezt javasolja Hjerrild is Nielsnek, amikor a maga „pietista ateizmus”-áról („pietistiske Atheisme”) beszél.

A művészetnek nincs gyakorlati lehetősége Isten létezésének bizonyítására. Az azonban kimondva-kimondatlanul is ott lappang a német romantika eszmerendszerében, hogy a mindennapi élet szerves alkotórészévé váló szépségnek egyedül az Istenből kiáradó szeretet adhatna ontológiai realitást. Niels azonban ezúttal is fordítva ül a lovon, hiszen orvos barátjának arról filozófál, hogy a „szeretetnek az a roppant áradata, amely jelenleg Isten felé tör, akkor, ha az ég üres lesz, előnti a földkerekséget, és a szeretet kiváltja majd mindazokat a szép emberi tulajdonságokat és képességeket, melyek bennünk rejlenek, és amelyekkel mi ruháztuk fel az istenséget, hogy méltó legyen a szeretetünkre.”³⁵⁵ Niels tehát megint csak hátat fordít Istennek, hiszen ezzel az állásfoglalással a kierkegaard-i *Kjerlighedens Gjerninger* (*A szeretet cselekedetei*) elvi igazságát állítja a feje tetejére. De anyja útmutatását követve Niels paradox módon mégis változatlanul fenntartja igényét az abszolútumra. Törekvéseinek teljes illuzórikusságát azonban éppen ő bizonyítja sorozatosan zátonyra futott emberi kapcsolataival. Az Istennel megszakított összeköttetést nem állíthatja helyre a szerelem, a bálványozott nő pedig az énjét kereső improduktív művész „művének” nem biztosít semmiféle esztétikai realitást. Niels hasztalanul üldözi az égi szépség mását a női szubsztancia különböző alakváltozataiban, mert az anyagi tükröződés délibábjátékának széteső sokfélesége, titokzatos önmagába zárulása minduntalan vakvágányra futtatja alkotói reflexeit. Niels úgy gondolja, hogy Isten egyedül az

³⁵⁴ „Som Digter har De jo saa mange andre Interessser.”

³⁵⁵ „Den uhyre Kjerlighedsstrøm, der nu stiger op med Gud, der troes, naar Himlen er tom, da vil den bøje sig hen over Jorden, med elskende Gang imod alle de skjønne, menneskelige Egenskaber og Evner, som v ihar potenseret og smykket Guddomen med, for at gjøre Kjerlighed værd.”

álmok szülötte. Ennyiben mutat rokonságot a költészettel és a szerelemmel, hiszen kézzelfogható módon benne ezek is csak az álmok révén válhatnak valóságossá.³⁵⁶ Számára az abszolútum – a realitás talaján – egyedül a mások által elkészített műalkotásban válik szellemileg megragadhatóvá. Művészi produktívításának ezért az egész regényben semmi más nem adhat irányt, mint a terméketlennek bizonyuló kópia-elv.

Ámor és Pszükhé

A romantikus élet- és művészetfelfogás másik gyakorlati példáját a regényben Erik Refstrup kezdetben gyorsan emelkedő, majd hirtelen mélyrepülésbe váltó pályaképének rajza nyújtja. Egy elejtett narratori közlésből tudjuk, hogy Erik is szerelmes volt Boyenébe, így vélhetően az ő emberi és művészi személyiségfejlődésének kezdőpontját ugyancsak abban a nevezetes műtermi jelenetben kell keresnünk, amely később Niels kibontakozásának irányát is oly markánsan határozta meg. Az a rejtett mitikus korrespondencia, amelyet akkor a Mikkelsen festményét magyarázó Boyené déméterei, szőkésbarna hajsza és a bacchánsnő szőlőfürtjének önkéntelen képzettársítása ébresztett, Erik művészkarakterének metaforikus jellemzése során alig burkoltan ismét visszatér. Eszerint a Boyenétől gyökeresen eltérő művészetfelfogást képviselő festő nem tartozott azon nagy tehetségek közé, „akiknek pályája a bacchánsmenethez hasonlít, mely ujjongva vonul át minden országon, mindenfelé aranyos vetőmagot szór szerteszéjjel”³⁵⁷ Az aranyos vetőmag elhintésének déméterei gesztusa közvetlenül is az antik istennő melléknevére (gör. „likmaia”, azaz „gabonaszóró”) utal, amely a műtermi jelenethez hasonlóan ismét magához vonzza a borkultúrát megalapozó bacchanália mitikus képzetkörét is. De nemcsak a Bakkhosz–Déméter konnexió villanása

³⁵⁶ KÚNOS László, *Utószó* J. P. JACOBSEN *Marie Grubbe* és *Niels Lyhne* c. regényeihez, 472.

³⁵⁷ „hvis gang paa Jorden er som et Bakkustog, der jubler frem igiennem alle Egne, med gyldne Sædekast til alle Sider.”

idézi itt fel a szfinxszerűen rejtélyes asszonyt, hanem a kisugárzó egyéniségének lenyomatát éppen az elhárítás gesztusával őrző festmények is. Erik szinte testetlenül sóvárgó, eszményi nőalakjai a Boyené szexuális impulzivitásától ösztönösen tartózkodó művészember menekülési reakcióját fejezik ki, aki egész élete során képtelennek bizonyul feldolgozni magában a művészetet tápláló emelkedett szépségideál, illetve az élet prózáját jelentő pusztá érzékiség kibékíthetetlen ellentétét. Ez az állandó feszültség csapódik ki nála az alkotás ihletett pillanatait követő durva mulatozásokban, amelyek előfordulási aránya egyenes arányban nő a lelkeben mindinkább eltérélyesedő válsággal.

Boyené Mikkelsen- és Oehlenschläger-adaptációja merőben ellentétes irányú hatást vált ki a két barátból. Niels a Boyené szavai nyomán meglevenedő sellő látványától a költészet életté, valósággá fokozódását várta, míg Erik a szőlőfürtöt morzsoló bacchánsnő túlságosan is életszerű alakjától megriadva a szublimált, éterien tiszta képi művilágba hátrál. Niels Edele-t övező cherubinói rajongása így nem csak őt, hanem az általa festett nőalakokat is folyamatosan jellemzi: „Egy másik képen ugyanez a lány már felemelkedett térdelő helyzetéből, és vágyakozva néz a barna pusztába, arca összekulcsolt kezén nyugszik; oly elragadó naiv sóvárgásában, és kissé boldogtalan is, amiért a csúf élet ennyire nem nyújt neki semmit. Miért nem jön Erósz csókos rózsáival, talán bizony túlságosan is fiatalnak találja őt? Csak hallaná Erósz, miként dobog a lány szíve, csak érintené meg kezével ezt a szívet, s érezné, hogy egy világ dobog benne, világok világa, ha egyszer igazán ébred. Miért nem hangzik feléje schonnet kiáltás? Szíve szunnyadó bimbó, saját szépsége és kedvessége zárja körül, és csak önmagáért való, önnön elfogódottsága szorítja korlátok közé. Mert hiszen tudja, hogy van ott valami, csak éppen azt nem tudja, mi az.”³⁵⁸ Ebben az avatott kierkegaard-i lélekrajzban egyazon ritmusra

³⁵⁸ „Det var en andet et, hvor hun staa ret op og ned og længes paa den brune Hede, med Kinden tvunget til Hvile mod de foldede Hænder, saa sød i sin naive Længsel, saa bitte lidt ulykkelig ved det stygge Liv, der lader hende gaa. Hvorfor kommer ikke Eros med kyssende Roser, tror han hun er for ung! Det ligger derinde som en Knop, foldet sammen om al sin Sødme og Skjønhed, bare til for

lélegzik a teremtő és a teremtet. Erik a maga szinte tárgyaltán sóvárgását álmodja bele az Ámorra váró lányba, aki a Fennimore alakjában testet öltő Pszühké mitikus reinkarnációját készíti elő. Jacobsen közvetlen utalása mellett az ókori történet egyes elemeinek beáradását jelzi a sötét lombokat titkos sóhajként megrezzentő „fuvallat” („Pust”) is, amely légi-es ölelésével mintha máris Zephürosz ég és föld közötti ingajárását idézné. Erik és Niels egyidejűleg szeret bele Fennimore-ba, de ekkor még egyikük sem teljes, érett szerelemmel. Vágyódásuknak ebben az időszakban egyedül a papagénói keresés szab irányt, a birtoklás aktusa helyett „csupán a szerelem első hajnalhasadása, mely mint csodás tavaszi szellő lengedez a légben, bánattal telített, olvadó vágy és nyugtalanság, melyben már a vágy kopogtat csendesén.”³⁵⁹ S Fennimore a két férfi közül Eriket választja. A kettejük között ébredő szerelem poétikusan megformált jelenete azonban alig észrevehetően megint csak a műtermi jelenetre aludál. A szöveg rendkívül finom módon eldolgozott motivikus szövedékei ezúttal nem Mikkelsen bacchánsnőt ábrázoló portréjához vezetnek vissza, hanem – meglehetősen implicit módon – a Boyené Oehlenschläger előadásának képvilágát integrálják magukba. A sötét tengeren Fennimore társaságában csónakázó Erik meglepetten tapasztalja, hogy nemcsak a művészi absztrakció képes az esztétikumot a valóságba transzponálni, hiszen a tárgyi világ részletei akár egy spontán módon feltörő érzelm hatására is átpoetizálódhatnak. Oehlenschläger Boyenében testet öltő sellője, aki egykoron szirénhangjával és érzéki kisugárzásával hamis szerelmi reményeket ébresztett Niels lelkében, mintha láthatatlanul most is ott úszna Erik és Fennimore csónakja körül. Latens jelenlétéhez nincs szükség sem a festészet, sem a költészet galvanizáló

sig selv, og beklemte af sig selv. For den veed jo det er til, det, den ikke veed hvad er.”

³⁵⁹ „de var forelskede i Fennimore. Ikke med den fuldmodne Forelskelse, som skal og maa vide sin Skæbne, som higer efter at eje og favne og vaere tryg, endnu ikke den, endnu første Kjærlighedens Dæmring, der ligger som underlig Vaar i Luften og svulmer med en Længsel, der er Vemod, med en Uro, der er sagte bankende Lykke.”

erejére, mert a varázslatba ringató hangulattal átítatott tengeri környezet minden rezdülésében eleve ott lélegzik az élet ujjongó reményteliségét sugalló szerelem. Ez a mindent átható szépség azonban gyakran csalfa ígéretekkel teli. A csónak hátsó evezőpadján ülő szerelmespár is mintha csak önmagát akarná odüsszeuszi kísértésbe vinni, amikor hallani szeretné, „hogya a csendes estén hogyan cseng az ének a víz felett”.³⁶⁰ Az élet szirénhangjait a szívükben megszólaltató sellő tehát máris ott leselkedik a hold ezüstös fényében suhanó csónak utasaira. Boyené eksztatikus monológiában Oehlenschläger habléányának tekintetétől a „víz ezerszínű ragyogása”-nak³⁶¹ tükröződését várta, mint ahogy valamitől hirtelen most is lenyűgöző, „szokatlanul erős tengeri villódzás” („usædvanlig stærk Morild i Vandet”) veszi kezdetét. A bárka éppen a tompa ragyogás centruma felé halad, hogy aztán az evezőkön hol fehérén felfelé kúszó, hol hátrafelé gyűrűző fény egy, a vízben ide-oda cikázó tünemény felszíkrazó körvonalait sejtesse. A gyors irányváltásokkal mozgó fénynyalábok ugyan egy pillanatra sem formáznak felismerhető alakot, ám a fényeffektus „foszforos esője” („Fosforregn”) mégis mintha már most a tengervízben ficáncoló, sugártestű sellő mozgásáról árulkodna. Mert Boyené jól ismert szuggesztíója szerint a sellő bőre az, amely a holdsütötte nyári tengerben foszforeszkáló fényhatást („Fosforskjaer”)¹⁶⁴ produkál... Néhány sorral lejjebb pedig Jacobsen a sellőt asszociáló, foszforeszkáló fényeffektust a merengő hangulatban már a hálóval társítja, amely a mitológiai jelentés holdudvarában a halált hozó csapda alapjelentésével telítődik. „Senki nem beszélt, Fennimore a vízbe mártva hűsítette kezét, ő és Erik elfordult egymástól, a foszforos fényből szőtt hálót bámulták, mely a csónak mögött úszott, és világító szövedékébe fogadta gondolataikat.”³⁶²

³⁶⁰ „man vilde høre, hvordan Sangen lød hen over Vandet”

³⁶¹ „Vandets tusinde Farver maa gaa og komme i blinkende Skiften i hendes Øjne”

³⁶² „Ingen talte, Fennimore kølede sin Haand i Vandet, og hun og Erik sad, vendt tilbage, og stirred efter det Fosfornet, der drog sig lydløst efter Baaden og fanged deres Tanker i sit lyse Væv.” Faludy György a „hun og Erik sad, vendt tilbage” kifejezést úgy adja vissza, hogy „ő és Erik elfordult egymástól.” Ugyanezt Ritoók Emma így adja vissza: „Erikkel együtt visszafordulva ültek.” Ez a megoldás talán szerencsésebb, mert a szerelmespár között ekkor még zavartalan az érzelmi össz-

A partot érést követően Erik megvallja szerelmét Fennimore-nak, s a lelkében szétáradó boldogságtól valóságos önkívületi állapotba jut. A hold sarlója, amely Oehlenschläger románcában vékonyan remegő ezüsfátyollal³⁶³ vonta be a Helge király mellett pihenő sellő habtestét, halovány fényével ezúttal a kikötőhídtól húz „reszkető ezüstcsíkot” („en sitrende Solvstriben”) az öbölben horgonyzó hajó felé, amely üreges szerkezetével a freudi álomszimbolikában egyértelműen a női nemiség férfivágyat beteljesítő jelképe.³⁶⁴ A tengerparti látvány Erikből is előcsalja az alkalmi költőt, aki mandolinját pengetve most egy régi népdal éneklésébe kezd. Ezzel a korábbi Oehlenschläger-citátumot követően újabb vendégszöveg jelenik meg a regényben: Helge és Tangkjær szerelmi kettőse után a kedvese dalát éberén hallgató lány képe biztosítja ismét az oehlenschlägeri műélményből eredeztethető gondolati-hangulati kontinuitást. Erik és Fennimore szerelmének mítoszba párolgó részleteit a továbbiakban leginkább Apuleius jól ismert története segít értelmezni. Az ókori rege szerint Pszükhé olyan szép volt, hogy az emberek azt hitték, maga Aphrodité szállt le közéjük. Folytatódni látszik tehát az a Jacobsen részéről tudatosnak tűnő eljárás, amelynek jegyében az író Niels valamennyi szerelmét úgy rajzolja meg, hogy annak mitikus középpontja mindig Aphrodité maradjon. Hiszen ha Edele maga volt az antik szerelemistennő, a sellővé

hang, az „elfordult egymástól” pedig, még ha csak a testbeszéd szintjén is, de némi disszonanciát sejtet.

³⁶³ „Et tyndt og flagrende Sølvemor / Indhyller de dejligste Lemmer”

³⁶⁴ Sigmund Freud szerint nemcsak a hajó a női genitále szimbóluma, hanem értelemszerűen a csónak, sőt a kert is. Ez a vizsgált szövegrész szempontjából azért érdekel említést, mert a hold fénye éppen a kerten („Haven”) keresztül húz ezüstcsíkot a hajó felé. A pszichoanalitikus olvasat lehetőségét támogathatja továbbá az is, hogy a szóban forgó hajó éppen Fennimore apjának tulajdonában áll, aki „rendkívül büszke” („meget stolt”) tulajdonára. A hajó („Berendt Claudi Emléke”) ráadásul Erik közelségében feltűnő módon antropomorfizálódik, szexuális jelentéstartalmat sugároz: „a vasszerkezet nyögve sóhajtott, s a zászlókötél halkán csapkodta a rudat.” – „Højt over hans Hoved rokked Havnefyrets røde Lygte sagte med en sukkende Lyd af Jærn, og Flaglinen klappede blidt imod sin Stang.” A freudi gondolatmenet helye: Sigmund FREUD, *Bevezetés a pszichoanalízisbe*, idézett kiadás, 128.

vált Boyené pedig a habokból született tengeristennő közvetlen leszármazottjaként léphetett fel, akkor most a halandó Pszükhé mint akaratlan vetélytárs kerül vele szoros korrelációba. S ahogy a mesében Ámor az íjat megfeszítő keze lehanyatlott Pszükhé elbűvölő szépsége láttán, a Fennimore alakját belengő „friss és öntudatlan érzékiség” („en frisk, ubevidst Sanselighed”), a „lány merőben testi szépsége” („hendes rent legemlige Skjønhed”) előtt ő is kénytelen lesz letenni a fegyvert. Az isteni és az emberi szintkülönbsége, amely a regényben eddig Niels szerelmeit karakterizálta, most fordított szereposztásban jelentkezik. Fennimore lelke teljes odaadásával szereti Eriket, a halhatatlanoknak kijáró „félelem heves és reszkető izzásával; több volt mint isten – bálványa volt, mérhetetlenül és minden fenntartás nélkül imádta.”³⁶⁵

A görög mítosz szerint Ámor és Pszükhé kapcsolatában az jelentette a töréspontot, hogy a királylány nem érte be az isten őt láthatatlanul körbefonó szerelmével. Saját szemével is látni akarta, amit érzékeivel megtapasztalt. Kíváncsiságáért azonban nagy árat kellett fizetnie. Egy másodperc erejéig megpillanthatta ugyan Ámort, de ezzel rögtön el is veszítette őt, hiszen szétért a halandók és a halhatatlanok világát átmenetileg egy szintre emelő varázslatot. A mítosz képzőművészeti ábrázolásaiban (Canova, Thorvaldsen) így kaphatott azonos gondolati nyomatékot az égi, isteni szeretet és a földi halandót jellemző, testi szerelem mozzanata. A különböző festmények, szobrok soha nem is a beteljesülés pillanatát ragadják meg, hiszen számukra az hétköznapi értelemben csak a halálban lenne lehetséges. Az egymáshoz még csak közelítő ajkak látványa csupán sugallja a majdani, az igazi, a spirituális egyesülés reményét, amelynek a földi világban egyelőre mindenképpen korlátot állít a szerelmesek különböző ontológiai karaktere. Erik, akárcsak a mítosz Ámora, képtelen lesz ellenállni Fennimore mindennél erősebbnek bizonyuló érzéki vonzásának. Niels még csak fantáziálhatott arról, hogy Boyené az ő „rabnője”

³⁶⁵ „Hun elskede ham af hele sin Sjæl, med Angstens Heftighed og sittrende Glød, og han var hende mer end en Gud, langt nærmere, en Afgud, hvem hun tilbad, uden Forbehold og over Maade.”

legyen, akinek egyszer gögös királynői nyakára hághat,³⁶⁶ Erik számára azonban mindez kézzelfogható valósággá válik, mert Fennimore oly „igéző volt vak szerelmében, és szépsége, melyben volt valami a rabszolgánő szabadjára eresztett bujaságából és gyönyörre izgató alázatából, féktelenné és könyörtelenné gerjesztette a férfi szenvedélyét.”³⁶⁷ Niels sokáig hitt abban, hogy az élet és a művészet körvonalai zavartalanul egymásba simulhatnak, Erik azonban már Boyené bűvöletében sejti, hogy ez tartósan nem lehetséges. Jacobsen regényében Fennimore átmenetileg felszabadítja ugyan szerelmével Erikben a gátlásokkal küzdő érzéki embert, ám a benne tomboló testi szenvedély megpillantása, majd felszínre sodródása egyúttal a festő művész-énjének fokozatos elhalását is eredményezi. Niels soha nem is akart dönteni arról, hogy önmegvalósítása keretében az életet vagy a művészetet válassza-e. Erik választott, ám úgy tűnik, rosszul. Ezért lesz számára különösen keserű az ébredés akkor, amikor rádöbben arra, hogy a szerelem nem nyújt többé kárpótlást cserbenhagyott művészálmáiért. A valóság érintése, amelyet a Fennimore iránti szerelem érzéki tapasztalata hozott számára, végérvényesen eltorlaszolja előtte az elvont művészi szépségeszmény leképezése felé vezető utakat. Erejéből nem is futja többre egyszerű imitáció-tervezeteknél (pl. Salvatore Rosa *Jónás*-ból a zöld inges nőalak valamiféle egyéni reproduk-

³⁶⁶ Niels szexuális vágyképeiben egymásba folynak a szadista és a mazochista beidegződések: egyszerre szeretne uralkodni a nőn, illetve élvezni az önmaga alávetettségéből származó kint: „Te lehtnél a királynóm, s én a rabszolgád, de azt kívánom, hogy szolgálábammal a te gögös királynői nyakadra hágjak, s amit kívánok, nem őrülség, mert hát nem is asszonyszerlem büszkének, erősnek lenni és meghajolni, de kétségtelenül szerelem: gyengének lenni és uralkodni.” – „Du skulde være min Dronning og jeg din Slave, men min Slavefod skulde være paa din stolte Dronningenakke, det er ikke Vanvid hvad jeg attraar, for er det ikke Kvindeelskov at være stolt og stærk og boje sig, det er Elskov veed jeg, at være svag og herske.”

³⁶⁷ „for hun var saa bedaarende i sin blinde Elskov, og hendes Skjønhed, der var af en Slavindes ubevogtede Yppighed og ydmyge Ynde, ægged og spored ham til en Lidenskab, uden Grændser og uden Naade. I den gamle Mythe om Amor, staar der ikke et steds, at han lægger sin Haand over Psyches Øjne, før de, sødt berusede, suse hen i den glødende Nat?”

ciójának szándéka), s teljes passzivitásba süllyedve hol dorbélozással tölti idejét, hol pedig a gyermekkori emlékeket idéző Frederik Marryat kalandregényét, a Nielsszel hajdan gyakran együtt játszott *Peter Simplét* olvasgatja. A két művészfigura látszólag ellentétes felfogása az élet és a művészet viszonyáról tehát lényegében ugyanazt a végeredményt hozza: mindkettőjük feje fölé vésztióslóan hajol az eredetiséghiány és a fragmentaritás sötét árnyéka.

Niels Lyhne vissza-visszatérő álma az a bizonyos, mindent muzsikává oldó nagy mű volt, amely persze sohasem készült el.³⁶⁸ Erik háta mögött is csupán torzók, ötletforgácsok, összetört gipszmásolatok kallódó tömege tornyosul. Ennek a létállapotnak egyik szemléletes kijelzője az a Fennimore kezéről készült gipszlevonat, amelyről hiányzik a mutatóujj. Földényi F. László hívja fel a figyelmet arra, hogy a romantikus töredéknek nem csupán esztétikai aspektusa van, hanem pusztító, még akár az emberi testet csonkokra aprító ereje is. A művész a *töredékből* értelemszerűen mindig az *egészbe* vágjuk, a halandóságból a halhatatlanságba. Ha azonban kicsúszik a kezéből saját élete gyeplője, már pusztá létezésével is a töredékesség megtestesítője lesz.³⁶⁹ Pontosan ez történik Erikkel is, amikor irányíthatatlanná vált kocsiját megvaduló lovai felborítják. Ez a tragikus momentum tesz pontot egy derékba tört életre, amelynek teljességérzetet mindig is csak a gyermekkor tökéletes egésznek látott, örökre elsüllyedt világa volt képes kölcsönözni. Ahogy Niels, úgy Erik sem tud soha igazán elrugaszkodni az etalonnak tekintett gyermekkor szintjéről, amely az aktualizált szerepjátékok álomvilágában híven őrzi a később soha el nem ért totalitás élményét. Az idő és az időbelivé válás problémáján töprengő F. W. J. Schelling ezért éppen a gyerekkor példáján világítja meg azt az időbeliséget, amely még „minden megkülönböztetés nélkül” beteljesültség a pillanatban, vagyis – Hans Georg Gadamer magyarázata szerint – még annak az időnek a kezdete előtt, amelyben a múlt „tétéle-

³⁶⁸ „Nem, ha ő, Niels Lyhne egyszer elkészül művével, az zene lesz harsonák zenéje!”
„Nej, naar han blev færdig en Gang, saa skulde blive Musik, – med Basuner.”

³⁶⁹ FÖLDÉNYI F. László, *Az Egész árnyéka*, Jelenkor, 2003/3, 261.

zódik” és a jövő megnyílik.³⁷⁰ A terméketlen művész legnagyobb ellensége tehát értelemszerűen a gadameri „üres idő”. Erik Nielsnek írott levelében részletesen beszámol arról, hogy csak peregnek a napok, s mégsem tud alkotni semmit, „sokszor már reszket a félelemtől, mert azt hiszi vége van.”³⁷¹ F. W. J. Schelling fogalmazza meg, hogy „az élet keltette szorongás kiűzi az embert a centrumából”,³⁷² s helyét a kíméletlenül elterpeszkedő idő foglalja el. Erik is arra a következtetésre jut, hogy az élet mindenkor középpontjában az idő áll, amelynek mindent enyészetbe borító hatalma ellen csak az alkotás ihletett órái nyújthatnának védelmet. „Mert lásd, az idő, amely alatt egy képet megfestettem, nem tűnik tova akkor sem, ha elmúlt.”³⁷³ Ez lenne az iménti negatív temporális minőség ellentéte, a Gadamer által elkeresztelt „betöltött idő.” A házasságával teljes csődbe jutott festőnek azonban szinte már semmi sem jut ebből az élményből. Minden kudarcha fulladt művészi kísérlet ráadásul egy-egy konkrét lehetőség eliminálódását is magával hozza, napról napra zsugorítva a jövő előtt nyitva maradó potenciális tereket. Gadamer megfigyelése szerint az elmúló időt „ilyenkor ürességében, mint valami jelenbelit” észleljük. Szomorú karikatúrája ez a művész „betöltött ideje”-ben tapasztalható örökkévalóság-élménynek. Hiszen, amikor az üresen pergő percekről azt mondjuk, hogy „ez örökké tart”, ez csupán azt jelenti, hogy az ihlet pillanata, a „várt dolog még mindig nem jön.”³⁷⁴ Ami viszont ehelyett ténylegesen közeledik, az a szinte észrevétlenül felénk araszoló halál, amely vad könyörtelenséggel jeleníti meg a végességhez láncolt emberi létezés temporális struktúráját. Csontkezével Eriket is akkor markolja meg, amikor a festő személyiségében kialszik minden, a jövőbeli remény-

³⁷⁰ Hans Georg GADAMER, *Az üres és betöltött időről* = H. G. GADAMER, *A szép aktualitása*, i. m., 93.

³⁷¹ „saa han tidt var baade angst og bange for, at det var sluppet op for ham, og at han aldrig skulde komme til at gjøre Noget mer.”

³⁷² Friedrich Wilhelm Joseph SCHELLING, *Az emberi szabadság lényegéről*, ford. JAKSA Margit, ZOLTAI Dénes, Bp., T-Twins Kiadó, 1992, 81–82.

³⁷³ „Seer du: et Billede jeg maler, den Tid, det tager, den bliver altid min, eller den har jeg Noget ud af, den er ikke forbi, fordi den er gaet.”

³⁷⁴ Hans Georg GADAMER, *Az üres és betöltött időről*, i. m., 93.

séget tápláló hajtóérfő. A megvaduló lovak, amelyek Frascatiban Boyené életét még megkímélték, Erik kocsiját már egyenesen a halálba ragadják.³⁷⁵ Valójában persze a megzabolázhatatlan, mindent porrá égető szenvedély tesz pontot a festő pályafutásának végére: számára ekkor már igazából csak megváltást hoz a tragikus baleset alakjában érkező halál. A lányságának „távoli csendes rónaságai” után vágyódó Fennimore számára pedig nem marad egyéb, minthogy visszakíváncsozzék a múltba,³⁷⁶ amikor Erik festői ideálvilágának részeként, Ámorra várva, még boldog reménységgel tekinthetett a „barna pusztába” („paa den brune Hede”). A modern Ámor és Pszühké történetét így foglalja keretbe az Eriket hajdan bűvöletbe ejtő Boyené emléke, a titokzatos asszonyé, akit Fennimore, a szerelmes, megalázott művészfeleség ismeretlenül is olyan yira gyűlölt.

Niels, a csábító

A Boyenénál szerelmi reményeiben csalódott Niels unokatestvérénél, Fennimore-nál keres vigasztalást. Edele-hez és Boyenéhez hasonlóan neki is piros volt az ajka és fehér a fogsora, de a főhős iránta ébredő vonzalmát nem annyira a külső hasonlóságok, hanem inkább a gyermekkori nosztalgiák táplálják. Niels számára így fokozottan zavarólag hat minden olyan mozzanat, amely nem illeszthető be zökkenőmentesen a múlt idilli emlékvilágába. Ilyen mindenekelőtt Fennimore éneke, amelyet szinte szemérmetlennek érez, mintha a nő „meztelenre vetkőztetné előtte a lelkét!”³⁷⁷ A dal hangjainak erőteljes kiáradása „egy más idegen világ” kapuit tárja ki előtte, ahol „vad szenvedélyek” burjánognak, amelyek „vi-

³⁷⁵ Erik halálának leírása pontosan azzal a nyelvi formulával valósul meg, amelyet Jacobsen a Frascatiban halálos veszedelembé került Boyené szituációjának képi megjelenítésére is használt: „kjørte løbsk”

³⁷⁶ „hun for med fortvivlet Længsel at stirre mod sine Pignedages blege stille, nu saa uendeligt fjærne Kyst”

³⁷⁷ „han folte det næsten som ublufærdigt, det var som hun sang sig nøgen for ham.”

harnak kínálták piros virágaikat.”³⁷⁸ Niels lelkében feldolgozatlan még a piros szegfűs Boyené iránti rajongás felkavaró élménye, amely Mikkelzen műtermében szintén a meztelenség érzéki megjelenítésével vette kezdetét. Nem szenvedélyes lobogásra vágyik – a frissen megtapasztalt, kínzó érzelmi labilitás helyett a kiszámíthatóság szolid nyugalmaát keresi a távoli fjordok között. Fennimore-t így inkább „csendes víznek” szeretné látni, „melynek sima tükrét nem kavargják fel a vihar hullámai; a kék ég tükröződik benne és a csillagos mennybolt.”³⁷⁹ Niels ugyanazzal az imádattal fonja körbe unokatestvérét, mint ahogy azt korábbi szerelmeivel is tette: vágyat érez, „hogy megalázkodjék, letérdeljen és szentnek nevezze Fennimore-t.”³⁸⁰

Erik és Fennimore egybekelését követően Niels visszatér Koppenhágába. Unokatestvére iránti szunnyadó szerelme akkor támad fel újult erővel lelkében, amikor világossá válik számára, hogy barátja házassága visszafordíthatatlanul tönkrement. Ez a sejtelen egy Fennimore-ral folytatott beszélgetés után szilárdul felismeréssé benne. Niels a női nem isteni felsőbbrendűségéről alkotott régi ideájával hozakodik ismét elő, Fennimore azonban alig leplezett ingerültséggel szakítja félbe a magasztosnak szánt gondolatmenetet. Szerinte „kissé piszkos anyagból gyúrták a férfit és a nőt egyaránt”,³⁸¹ s kinyilvánítja, hogy a számtalan csalódás forrása nem más, mint a „költészet lidércfénye” („Lygtemænd af Poesi”). Ez oldja a valóságot kápráztattá, s teszi lehetetlenné, hogy a férfiak és a nők a hétköznapi élet igényeinek megfelelően viselhessék nemi karakterjegyeiket. Niels szánalommal reagál a kétségbeesett érzelmkitörésre, de végkövetkeztetéséből megint csak a szituációt átpoetizáló költő bújik elő.

³⁷⁸ „Hun var tagen bort til en anden, mere forvoven Verden, hvor Lidenskaber voksed vildt paa store Bjerge og gav de røde Blomster hen til Stormen.”

³⁷⁹ „Han vidste det jo ogsaa paa hundrede Maader, hvad for stille et Vand hun var, uden Storm og uden Bølger, spejlende Himlen, blaa med Stjærner.”

³⁸⁰ „Han trængte til at udmyge sig for hende, bøje Knæ og kalde hende hellig.”

³⁸¹ „Kvinderne ikke er saa ætheriske Væsner, som mangan god Ungersvend drømmer, de er virkelig ikke sartere end Mændene, og der er slet ikke anderledes end Mændene er, tro mig, det har været lidt snavset, det Ler, hvoraf de er dannet begge to”

Ahogy eddig minden esetben, úgy most is a regényen bűvópatakként végigvonuló Oehlenschläger-mű készíti elő a költészet valóságba párolgásának határátlépő pillanatát. A műtermi jelenetben maga Boyené idézett a nagy dán romantikus románciklusából, míg most az intertextualitás indirekt formában konkretizálódik. Jacobsen ugyanis idézőjelhasználat nélkül, alig észrevehető módosítással dolgozza bele Oehlenschläger *Helgének* egy sorát³⁸² Niels metaforákkal átszőtt szövegébe. „Nielsét undor fogta el az egész világ iránt, ha arra gondolt, hogy Fennimore, akit egykor oly alázatos és rajongó szívvel imádott, most ennyire lealacsonyodva rabszolgasorba zuhan, a kapuban áll, didereg, ő meg nyeregben ülve ellovagol mellette, és az élet aranypénzét csörgeti zsebében.”³⁸³ Nemcsak a Boyené-epizódból jól ismert rabszolga-státusz és a ló-motívum gyűrűzik itt be ismét, hiszen a magasán a nyeregben ülő Niels képe már azt is előrevetíti, hogy ezúttal a kapcsolatban az övé lesz a domináns szerep. Ezt a pozíciót tükrözi majd vissza a „magához emelés” magasztosnak vélt gesztusa, amellyel a csábító maga előtt szépíteni igyekszik a csábítás prózái, s ez esetben morálisan igazolhatatlan lépését.

Az érzelmi frontáttörés pillanata a tradícióknak megfelelően a nyár végén, augusztus hónapban érkezik el. A fejét fájlaló Fennimore-t – akár csak gyermekkorában Edele-t – Niels egyedül találja otthon, mégpedig a pamlagon fekve, így a jól ismert testhelyzet egyszersmid már Boyené alakját is újra élénk formázza. A szobában szaporodó árnyak, a betegség lehetőségétől terhes, nyomott hangulat azonban mégis inkább a gyermekkori Edele-szerelem miliőjét idézi. A virágállványon most is egy szobanövényként termesztett örökzöld cserje díszleg, csak a babérrózsa (neria) helyett ezúttal egy havasszépe (azálea) ontja illatát. De nemcsak a felidézett környezet, hanem maga Niels is a régi marad, amikor azon me-

³⁸² „De Gutter stande ved Ledet og fryse”

³⁸³ „Han blev saa fuld af Lede til Alverden, naar han saadan tænkte paa, at hun, for hvem han en Gang i sit Hjærte havde knælet ydmyg og tilbedende, at hun skulde tvinges ned saa dybt, stædes i Trællekaar, staa ved Leddet og fryse, mens han red forbi hende, højt til Hest, med Livets store Penge rinlende i hans Lomme.” Az összefüggésre Jørn Vosmar hívja fel a figyelmet, i. m. 222.

reng, hogy bárcsak soha ne ébredne fel Fennimore, s „minden örökké így maradna! [...] Bárcsak bezárulna a jelen úgy, miként egy virág bimbaja bezárul, s ne jönné soha tavasz, hogy e virág szirmait kibontsa.”³⁸⁴ Mert számára csak a reményben terem boldogság, a „csírázó érzelm”-ben,³⁸⁵ amely a valóság szürke, monolit tömbjéhez képest mindig a lehetőség ragyogó sokszínűségét ígéri. A bimbózó szerelemhez értelemszerűen az erdő rejteke ad háttérkeretet, amely mint rész az egészből jeleníti meg a természetben való létezés olyannyira áhított totalitás-élményét. A kapcsolatot ebben a stádiumban azonban még nem a testi-lelki eggyéolvadás, hanem csupán az egymás felé mozdulás érzelmének moccanó sejtelme élteti. A regényen végigvonuló termékenység-szimbolika ezért itt talán még hangsúlyosabban, mint korábban, minden erejével a lehetőségbe kapaszkodik. Az erdőben szerteszéjjel heverő virágmagocskák megannyi olyan potencialitás hordozói, amelyek a természeti törvények ciklikusan ismétlődő rendje szerint a termésben mindig valóra is váltják ígéretüket.

A romantikus természetélmény szubjektív tapasztalata mögött még egy objektívként felfogott világ egyetemes biztonságérzete húzódott meg. A szecessziós létérzékelés azonban átrajzolja az arányokat. A jelenség mögül eltűnik a lényeg, az ábrázolásmód hitelességére törekvő, mind görcsösebbé váló igyekezet pedig az individuum egyensúlyvesztéséről árulkodik. Erre szolgáltat számos bizonyítékot a jacobseni aprólékos leírás pazar pompájának valamennyi tárgyi részlete: a sok színes bogycso, a barna dió, a fényes makk, a bíborszínű csipkerózsa, a vörös berkenye, a későn érő szeder vagy a gyümölcsét már másodszor érlelő vadmálna. Hogy aztán végül a felsorolás a mohához érve az egyszerű hasonlat szintjéről hirtelen lendüljön át az eddig minden szerelem környezetében feltűnő, déméter-i metaforikába: „moha terem a fatörzseken is, oly finom és

³⁸⁴ „Gid den aldrig maatte vagne og Alting blive som nu, ikke det mindste mer Lykke end den, der var i Freden, men saa heller ingen Kummer, ingen rullende Uro. At det kunde lukke sig sammen, dette Livsnu, som en Knop er lukket sammen om sig selv, og der saa ingen Vaar vilde komme!”

³⁸⁵ Brita TIGERSCHIÖLD, *J. P. Jacobsen och hans roman Niels Lyhne*, Göteborg, Gumperts Förlag, 1945, 244.

könnyű moha, amilyenek a tündérek gabonavetését képzeljük – zsenén és törekenyen szökken szárba, s minden szár végén bronzsínű lándzsa-hegy: megannyi kalász.”³⁸⁶ A szecesszió megközelítésében a természet elemeinek precíz leírása tehát önmagában válik fontos tényezővé. Ez azt jelenti, hogy létérzékelésében a vágyott totalitás helyett csak a partikularitás szinte már betegessé fokozott intenzitásáig tud eljutni. A mikroszkopikus látásmód jegyében a legparányibb részletek is gigantikussá növekednek, ez pedig a szubjektum aránytévesztésének, bizonytalanságának csallhatatlan jele.³⁸⁷

Niels Fennimore iránti szerelmével most a kierkegaard-i harmadik erotikus alstádiumhoz érkezik. Mert ha az első alstádium szerelmese „ideálisan kívánt, egyetlen”, a másodiké pedig a „sokféleségben meghatározott egyedit”, akkor a harmadik alstádium lényegét egyszerűen az előző kettő egysége nyújtja. Don Juanban ugyanis a „kívánás már abszolút módon mint kívánás van meghatározva”, amit másképpen úgy fogalmazhatnánk meg, hogy „abszolút módon kívánja az egyedit.”³⁸⁸ Niels a Boyenével folytatott kapcsolatban ugyan már tett egy határozott lépést a vágy realizálása felé, ám ebben relációban még csak tárgya, nem pedig cselekvő alanya lehetett a mindvégig az asszony által irányított érzelem ide-oda ingázó mozgásának. Niels, akárcsak a mítosz Don Juanja, minden egyes nőben az egész nőiséget kívánja, amelynek érzéki megtapasztalása azonban nem képzelhető el a szexuális vágy beteljesülése nélkül. A főhős érzelmi élete során most kerül először intenzív kapcsolatba a

³⁸⁶ „men ogsaa det fine Mos paa Træstammerne, det, der var som man kunde tænke sig Alfernes Kornmarker, saadan skød de top i fine, fine Straa, med mørkebrune Knopper, ligesom Aks, oppe i Spidsen.”

³⁸⁷ AJTAY-HORVÁTH Magda, *A szecesszió stílusjegyei a századforduló magyar és angol irodalmában, i. m.* A szerző munkája 10. fejezetében ír a szecessziós természetélmény stílusalakító szerepéről.

³⁸⁸ Søren KIERKEGAARD, *A közvetlen erotikus stádiumok avagy a zenei erotikus = Vagyis, i. m.*, 112. – „attraede idealt, det Ene” – „attraede det Enkelte under Bestemmelsen af det Mangfoldige” – „er Attraen absolut bestemmet som Attraa” – „Attræen har i det Enkelte sin absolute Gjenstand, den attraer det Enkelte absolut”

szerelem valóságával, s átadja magát a szenvedély sodrásának. Valamennyi elmaradt élményéért itt, az éppen aktuális egyediben igyekszik végre kárpótolni magát: „De milyen édes is volt szeretni, egyszer végre átélni a való élet szerelmét. Mert hiszen, amit eddig érzett, nem is volt igazi szerelem: sem a magányos ember mélabúsan áradó vágyakozása, sem a fantasztá izzó sóvárgása, sem gyermekkorá sejtelmes érzékenysége – mindez nem volt szerelem; csak áramlatok voltak a szerelem végtelen óceánjából, egy hatalmas fényforrás szórványos sugarai, a szerelem törmelékei, mint ahogy a levegőben száguldó meteorok csak szilánkjai egy egész világnak; mert hiszen ez volt az igazi szerelem: egy egész világ a maga teljességében, nagyságával és rendezettségével. Nem kusza és céltalan érzelmek és hangulatok keveregtek benne; a szerelem olyan, mint maga a természet, örökké változó és mindig újjászülető; sem hangulat el nem hervadt, sem érzés el nem halt benne anélkül, hogy csíráiból, melyeket magában hord, ne fakasszon új életet.”³⁸⁹ A szerelem végtelen óceánjában úszó fénysugarak reflexiójának emléke Erik és Fennimore tengeren ébredő szerelméhez vezet vissza. A titokzatosan foszforeszkáló fényalak ígérétéhez, amely azon a varázslatos éjszakán éppúgy a szerelem és a természet közös nevezőjének megtalálásával, az átélhető egységélmény elérhetőségével kecsegtetett, mint Niels és Fennimore esetében most, a beteljesülés küszöbén. Ugyanezt a jelentésívet rajzolja fel a szövegrészlet másik, korábbi szintén jól ismert motívuma, a démétéri fogalomkörhöz tapadó csíra („Spire”). A csíramag, mint a vegetáció örökös megújulási képessé-

³⁸⁹ „Men hvor var det ikke ogsaa sødt at elske, elske en Gang den virkelige Livets Elskov, for det var jo ikke Kjærlighed, det, han havde troet var Kjærlighed, for, hverken den Ensommes tungt svulmende Længsel, eller Fantastens glødende Savn, eller Barnets anelsesfulde Nerveusitet, det var Strømme i Kjærlighedens store Ocean, enkelte Reflexer af dens fulde Lys, Splinter af Kjærligheden, ligesom Meteorerne, der rase gennem, Luften, er Splinter af en Klode, for det var Kjærligheden: en Verden, der var hel, noget Fyldigt, Stort og Ordnet. Det var intet forviltret, meningsløst Jag af Følelser og Stemninger, Kjærligheden var som en Natur, evigt skiftende og evigt fødende, og der døde ikke Stemning, der visned ikke Følelse, uden for at give Liv til den Spire, de bør i sig, til Noget endnu fuldkomnere.”

gének záloga, már Edele és Bartholine halálának ábrázolásakor is a szüntelen anyagi körforgásban regenerálódó élet spirális szerkezetét sugallta. Ezúttal sincs másról szó: az erdő eleven világából merített hasonlat azt a felismerést példázza, hogy a szerelem és a természet közös forrásból származó energiáit egyazon princípium működteti.

A pillanat gyorsan elillanó örömet azonban most sem kerüli el a kiábrándulás keserűsége. Úgy tűnik, hogy a természet és a szerelem lényegi egységét éppen az önmagával soha egyensúlyba jutni nem képes művészi szemlélet bontja meg. Erik egy, a valóság talajára épülő szerelem szilárd alapzatát mossa alá a szűnni nem akaró idealizáció kétségbeesett gondolati reflexeivel,³⁹⁰ míg Niels a házasságtörés prózai tényét igyekszik a költészet csillogó hímporával bevonni. „Niels felemelte Fennimorét és egész kapcsolatukat, mert Niels nem volt egyszerűen olyan ember, aki elcsábította barátja feleségét; igaz, megtette – dacosan vallotta, hogy ezt tette –, de ezzel egyúttal megváltott a szenvedéstől egy ártatlan asszonyt, aki már megadóan túrta, hogy lelke elsorvadjon, ennek az asszonynak adta vissza az életbe vetett bizodalmát, hitét az élet szépségében, felemelte lelkét a fenségeshez, a magasztoshoz, s végül boldoggá tette őt.”³⁹¹ A közösen elkövetett bűnt értelemszerűen közös bűnhődésnek kell követnie. Az eszményi ragyogását fokozatosan elvesztő szerelem egy tél végi estén érkezik el végpontjához, amikor Fennimore Erik távollétében Niels érke-

³⁹⁰ Az érzelmi kiüresedés automatikusan involválja Erik lelkében az égi eszménykép eltűnését is. Ez akkor következik be, „amikor tovalibbent az aranytól csillogó fátyol, melyben Fennimore egykor leszállt hozzá a földre.” – „det tindrende Guldslør, hvori den var steget ned paa Jorden til ham, da det var viftet bort”

³⁹¹ „Den daglige Falskhed og Forstillelse, den Luft af Uære, hvori de færdedes, alt det havde ingen Magt endnu, det kunde ikke naa dem i den exstatiske Højde, hvortil Niels havde hævet deres Forhold og dem med det, for han var ikke simpelthen en Mand, der forførte sin Vens Kone, eller rettere han var det, han sagde med Trods, han var det, men han var ogsaa den, der derved havde frelst en skyldfri Kvinde, som Livet havde saaret, stenet og besudlet, en Kvinde, der alt havde lagt sig ned for at lade sin Sjæl dø, hende havde han givet Tillid til Livet igjen, og givet hende Tro igjen paa dets bedste Magter, løftet hendes Aand til Adel og til Højhed, givet hende Lykken.”

zésére vár. Maga a jelenet jól észrevehetően az Edele és a Boyené-epizód elemeiből van összemontírozva. Boyené előszobájában a „vörös csikos” („rødstribet Overtræk”) huzattal bevont széksorok, amelyek között a feszült Niels a sorsdöntő találkára igyekszik, ugyanazt a színhangulatot idézik fel, mint az a szőnyeg, amelynek „vérvörös csíkjai”³⁹² között egyensúlyozva most az idegesen fel-alá járkáló Fennimore lépked. Fennimore testén mintha csak Boyené selyemruhája („Silkekjole”) suhogna, mint ahogy egykoron Edele inge, kesztyűje, cipője és szoknyája ugyancsak ebből a finom anyagból készült. A közvetlen analógiák számát gyarapítja Fennimore borostyánból készült nyaklánc („bleggule Krans af store Ravperler”), amely azért vonható be a párhuzamok körébe, mert egy alkalommal Jacobsen Edele hajáról is mint „borostyánsárga” („ravblonde Haar”) színűről tesz említést. A jelenet talán megint csak nem egészen véletlenül van március elejére időzítve, hiszen a mitológiai hagyomány szerint a tavaszi napéjegyenlőség idején nyílik a Hüakinthosz kiontott vérből serkenő virág, a jácint, amely itt bíborszínű szirmaival máris Erik közelgő halálát vetíti előre. Most azonban még csak megszkott helyéről, az ablakból, átkerül az íróasztalra. Ez már önmagában véve is mintha a megcsalás árnyékát vetítené előre, de még nyilvánvalóbbá válik azokban a babonás mozdulatsorokban, amelyek a tervezett újabb házasságtörés lappangó büntudatát hivatottak ellensúlyozni: „valahányszor megingott a szőnyeg piros csíkján, mindig erősen megragadta a borostyán nyakláncot. Alighanem jó jelnek tekintette, ha ennyiszer és ennyiszer végig tud menni a szobán anélkül, hogy a piros csíkról lelépne, vagy elengedné a láncot. Ilyenkor azt remélte, hogy Niels mégis eljön.”³⁹³ Fennimore egyensúlyozása („næstan ballancerende”) a szőnyeg vérvörös

³⁹² „Fennimore gik op og ned ad Gulvet, næsten ballancerende paa en af Tæppets mørkerøde Striber.”

³⁹³ Fennimore „havde med begge Hænder fat i den bleggule Krans af store Ravperler, hun bar om Halsen, og naar hun vaklede paa sin røde Stribe, holdt hun op at nymne, men blev ved at holde fast i Kransen. Maaske hun tog Varsel af sin Gange over Gulvet, uden at komme udenfor Striben og uden at slippe med Hænderne, saa vilde Niels komme.”

csíkjai között egyszersmind ironikus ellenpontját is képezi az egykoron róla ábrándozó Erik lépteinek, aki a holdfényes csónakozást követően, szintén „lassan, egyensúlyozva haladt végig a kényelmetlen, éles peremű nagy köveken.”³⁹⁴ A nyakláncot még a triviális közgondolkodás is gyakran azonosítja magával a házassági kötelékkel. Fennimore büntudatoldó játékaival két, egymást a valóságban kizáró dolgot akar itt összhangba hozni: a „pirosban” haladást a szőnyeg csíkján, vagyis a félrelépést, illetve házastársi hűség megőrzését, amelyet a nyaklánc szorongatásának gesztusa fémjelez.³⁹⁵ Fennimore a hosszú várakozásban aztán végül türelmét veszítve az ablakba, tehát a jácint megüresedett helyére áll. Onnan lesi Niels alakját, akinek érkezése azonban az éjszakai bizonytalan fényviszonyok miatt kizárólag a holdjárás függvénye. A szerelmeseket oly gyakran megtevesztő, fényével a romlásba, pusztulásba csalogató égitest azonban ezúttal csak nem akar feltűnni az égbolton. Amikor pedig Niels közeledésével párhuzamosan végre megjelenik, Erik már halott. Démoni ragyogása, amellyel egykoron bűvöletbe ejtette a tengeren ringatózó Eriket és Fennimore-t, most a jég sima felületeire vetülve valóságos lidércnyomásként nehezedik a lelkiismeret-furdalástól gyötört párra. Fennimore az önmegvetés és a gyűlölet görcséiben még a házba sem engedi belépni a halálhírtől letaglózott Niels Lyhnét, aki bénulatából felocsúdva visszafelé kezd korcsolyázni a fjord jegén.

A ház és a szoba a Jacobsen művét haszonnal forgató Freud álomfejtésében a genitális nyílás egyik jelképe,³⁹⁶ amelyből itt a motívum előzményeit is magába foglaló, differenciált jelentéstömeg szabadul fel. Korábban, Lønborggaard-on a kamaszfiú a rajongó csodálat lehetőségével

³⁹⁴ „Hele Vejen blev han ved at ballancere sig frem paa de ubekvemme, store, skraa Sten.”

³⁹⁵ Az „egyensúlyozás” belső, pszichikai folyamatokra utaló motívuma gyakran fordul elő a regény szerelmi jeleneteiben. Az idézett példákon kívül jól illusztrálja ezt mindjárt a regény elején az Edele szobája felé közeledő Niels is, aki „óvatosan lépkedett a padlón, karjával egyensúlyozott, és ajka közt kissé kidugta a nyelvét.” – „Niels gik sagte over Gulvet, balancerade med Armene og med Tungen mellem Tænderne.”

³⁹⁶ Sigmund FREUD, *Bevægethed og psykoanalyse*, i. m., 130.

éppen hogy csak érinthette Edele istennői nimbuszát, Boyené pedig, ha egy pillanatra meg is ingott, minden különösebb nehézség nélkül táncolhatott vissza az elérhetetlenség romantikus piedesztáljára. Ezekben a „szobákban”, ahol Niels vágya nem teljesülhetett, szexuális értelemben véve, „férfiként” soha nem is volt jelen. Erik házából azonban rendszeresen a csábító diadalával távozhatott, így a korábbi szelíd kitéssékeléseket felváltó durva kiutasítás csak olyasvalakinek szólhat, aki már volt „benn” is. Fennimore számára azonban ebből adódóan már nem lehetséges a fennkölt erkölcsi magaslatokra való visszatérés. A konzul lánya, aki mindig is a valóságban átélhető, reális szerelemre vágyakozott, másodszor is megcsalatra érzi magát a művészet lidércfényei által. Erik szerelmeként még csak azért kellett bűnhődnie, mert nem tudta tartósan földre varázsolni a festő égi álmát az Ámor után vágyódó fiatal lányról, most azonban egyenesen arra döbben rá, hogy Niels a költészet beígért felemelő gesztusa helyett egyenesen a sárba taposta lealacsonyító szenvedélyével. („Amikor idejöttél, tisztességes asszony voltam, nem tettem soha semmi rosszat, de te megérkeztél a költészetteddel és minden szennyességgel, és lehúztál magaddal a sárba.”)³⁹⁷ A tragédia sokkoló hatása alatt Fennimore szenvedélye egy pillanat alatt kialszik. Visszanyerve tisztánlátását, azonnal markáns különbséget tesz a két férfi iránt érzett vonzalma között, melynek magját az a kierkegaard-i felismerés alkotja, amely szerint „a lelki szerelem az időben létezik, az érzéki viszont elmúlás az időben.”³⁹⁸ Niels csalódását a jelenetsor végén újra csak a lunáris motivika jeleníti meg. Amikor hazafelé indul a jégen, az égbolton még ott ragyog a hold szenvtelen, hideg fényével, hogy aztán nem sokkal később, Niels füstbe ment reményeivel együtt, végleg eltűnjön a látóhatárról.

³⁹⁷ „Den Gang, du kom, var jeg retskaffen, jeg havde aldrig gjort noget Slet, men saa kom du med din Poesi og dit Skarn og løj mig ned i Solet til dig.”

³⁹⁸ Søren KIERKEGAARD, *A közvetlen erotikus stádiumok avagy a zenei erotikus = Vagyis, i. m.*, 126. – „Den sjælelige Elskov er Bestaaen i Tiden, den sandselige Forsvinden i Tiden.”

A melankólia szerepjátéka

A Fennimore iránti szerelem csontig hatoló valóságélményét a regény logikája szerint törvényszerűen valami egészen más, ködbeveszően légies érzelmnek kell követnie. Niels Rivában, a Garda-tó partján kerül ismeretségbe a torokgyulladással küszködő operaénekesssel, madame Odérral. Igazából „nem sok időt töltöttek még együtt a szálloda remek parkjában, a gránátalmafák és a mirtuszok, lugasok és virágzó oleanderek között, a remek kilátást élvezve, s máris bizalmas barátságot kötöttek egymással.”³⁹⁹ A hotelpark leírásának erősen stilizált részletei ezúttal egy igazi Aphrodité-kertet varázsolnak elénk. A gyermekkori oleanderek („Nerier”) most nem Edele szobájának erősen leszűkített terében bontják virágaikat, mint ahogy a gránátalmák vagy a mirtuszok („Granater og Myrter”) is a maguk természetes, mediterrán környezetében tűnnek fel. Szabadon él és lélegzik itt minden, csak az üde vegetáció közegében sarjadó szerelem nem valóságos. Lángoló szenvedély helyett az újdonsült ismerősök „csupán meghatározhatatlan és kellemes vonzódást éreztek egymás iránt, mely csak olyan férfi és nő között ébredhet, aki maga mögött hagyta első fiatalságát, annak fellángolásait, és már nem kergeti a titokzatos boldogságot.”⁴⁰⁰ Kapcsolatuk olyannyira elvont síkon mozog, hogy benne a szerelem jóformán csak önmaga jelévé stilizálódik. Jellemző, hogy Madame Odéro a regény egyetlen nőalakja, akinek múltjáról, külsejéről, koráról vagy életfelfogásáról szinte semmiféle információt nem kapunk. Egyedül a Nielsből áradó melankólia az, amely közös érzelmi hullámhosszt teremt köztük, s ami kialakítja a két terméketlenségre ítélt művészlélek önámító érzelmi szerepjátékát. Egy szép napon azonban madame Odéro, megrészegetülve a reggeli kert pompájától, megfede-

³⁹⁹ „de havde ikke ret mange Dage levet ene sammen i denne prægtige Hotelhave, med dens Granater og Myrter, dens Lysthuse af blomstrende Nerier, og dens herlige Udsigt, før de var blevet fortrolige.”

⁴⁰⁰ „det var et af disse vage, behagelige Forhold, der kan opstaa mellem Mænd og Kvinder, som er ude over den første Ungdom, dens Blussen op og dens Higen udefter mod den ubekjendte Lykke.”

kezik orvosai tilalmáról, s énekelni kezd. A visszanyert művészi alkotóerő képessége elveszettnek hitt világokat tár újra elé; a természeti szépség ezernyi színben, alakváltozatban tükröződő részletét, feje fölött pedig „piros virágok” („røde Blomster”), a szerelmi szenvedély jól ismert virágai nyílnak diadalmasan az ég felé. Madame Odérónak egy pillanat alatt sikerül az, ami Nielsnek sohasem. Szárnyaló éneke előtt szélesre tárulnak a diadalmas élet kapui, művészetével azonnal rátalál a valósághoz visszavezető útra. Ez a felfedezés azonban rögtön feleslegessé is teszi a Nielsszel kialakított melankolikus szerepjátszás érzelmi pótszereit. A nő búcsúlevelén tűnődve a regény főhőseinek így megint csak nem marad más hátra, mint hogy csalódásai megszokott színterén, „a holdfényes kertben” („i den tomme, maanelyse Have”) lemondóan konstatálja a sors újabb fíntorát. A madame Odéróval való rövid kapcsolat teszi végérvényesen világossá számára, hogy mindent átható gyökértelenség-élményére nem jelenthet gyógyírt sem a művészet, sem a szerelem. Olthatatlan vágya valamiféle autentikus létezési forma után újra csak a gyermekkori Lønborggaard emlékvilága felé fordítja, s így nem sokkal később haza is utazik.

Niels és Gerda

Jacobsen regénye a cselekmény külső vázát tekintve a Bildungsroman egyszerű leképezésének tűnik. E műfaj klasszikus hazai példájaként Dániában Meir Aron Goldschmiedt háromrészes regényét⁴⁰¹ szokás emlegetni, amely 1853 és 1857 között jelent meg *Hjemløs* (*Hontalannul*) címmel. Hőse, Otto Krøyers életútjának leírása a Bildungsroman jól bejáratott triadikus alapképletét követi. A főszereplő elhagyja otthonát, hogy aztán az idegen földön megszerzett tapasztalatokkal a személyiségfejlődés egy magasabb szintjére lépve térjen haza. Ezeken a fázisokon halad át Niels Lyhne élettörténete is, ám valódi előrelépések nélkül. Ha-

⁴⁰¹ Ditte TIMMERMANN, *i. m.*, 32.

zatérését követően lényegében ott folytatja, ahol apja abbahagyta, hiszen a szellemi munka helyett a családi birtokon kezd önálló gazdálkodásba. Mivel azonban ezt a stafétabotot ősetől lényegében már kamaszkora végén átvehette volna, a távolban töltött hosszú kitérő eredményeként aligha lehet személyisége valódi fejlődéséről beszélni. Niels most a kétkezi munka végzésével próbál kitörni a számára csak kiábrándulást hozó szellemvilágból, az absztrakciók bénító bűvköréből. Örökre hátat fordít a költészetnek, ami egyúttal azt is eredményezi, hogy a személyiségében domináló anyai attitűdöt váratlanul hirtelen az eddig háttérbe szorult apai attitűd váltja fel. „Niels oly boldog volt mostanában, gyakorta látták, amint egy garádon vagy egy mezsgyekövön ült, akárcsak valamikor édesapja, különös, szinte növényi mozdulatlanságban, s elmerülten nézte az *aranyfényű* búzát vagy a zászlaját zizegtető zabot.”⁴⁰² Az anya messianisztikus, „férfiás” célkitűzéseitől így kanyarodik vissza az apa földközeli, passzív, „nőies” életszemléletéhez. A hazatért világutazó feladja világmegváltó eszméit, és saját birtokán berendezkedve kezd hozzá a maga „kisvilágának” kiépítéséhez. Ezzel végleg lezárulni látszik Niels életében a kierkegaard-i esztétikai stádium, közvetlenül előkészítve a terepet az „ugrás”-hoz a második, vagyis az etikai stádiumba, amelyet a házasság intézménye realizál majd.

Niels Lyhne és Gerda Skinnerup szerelmének ábrázolása egyfelől erősen épít a főhős korábbi érzelmi életének meghatározó jelentőségű mozzanataira, másfelől viszont minőségileg újat is hoz a regény gondolati vérkeringésébe. Niels valamennyi előző kapcsolatában az erotika valamilyen kiadása jelentette a vonzalom kiindulópontját. Gerda azonban legfeljebb csak szőke, „aranyfényű hajá”-val („gyldenblanke Haar”) emlékeztet termékenységét idéző elődeire. Külsejének bemutatásakor a testi bájak csak jelzésszerűen, rendkívül temperált módon érvényesülnek. Szelíd szépségéből Edele istennői fensége éppúgy hiányzik, mint Boyené szfinxszerű rejtelmessége vagy Fennimore lefegyverző erotikája. Jellem-

⁴⁰² „Han var rigtig jævnt lykkelig, og tidt kunde man se ham sidde som hans Fader havde siddet, paa et Led eller et Marksjæl, og i en sølsom vegetativ Betagenhed stirre ud over den gyldne Hvede eller den toptunge Havre.”

zõ, hogy neki már nincs is kifejezetten mitikus alteregója, alakja legfeljebb egy-egy asszociatív villanás erejéig vált át olykor az óészaki aranyhajú Sif istennő sziluettjébe. A szexualitás, amely Edelenél a tabu érinthetlenségében, Boyenénél a démoni csábításban, míg Fennimore-nál az égi és a földi szerelem feszültségében misztifikálódott, a Gerdával való kapcsolatban az élet magától értetődően természetes részévé válik. A regény belső cselekménye így a mitizált nőalakok hierarchiájának egyre csökkenő trendjéhez igazodik. A legmagasabb létezési szinten egyértelműen Edele (Aphrodité) áll, akinek az ősi tengeristennőktől származó sellő (Boyené) nyilván már csak alacsonyabb rendű derivátuma. Fennimore (Pszükhé) Aphroditével vetekedő szépsége ellenére a sellőnél is egy fokkal lejjebb, a közönséges földi halandók szintjén egzisztál. A sort Gerda zárja, akinél a beszűkülő mitikus perspektíva már alig tartalmaz kiemelő mozzanatot. Ezt a hosszú folyamatot Niels egyre gazdagodó érzéki tapasztalatszerzése ellenpontoszza. Edelenél csupán a bálványozó imádatig, Boyenénál a csókig, Fennimore-nál a teljes testi kapcsolatig jut, hogy aztán Gerdánál a szexualitás végre már valóban csak önmagát jelentve hozza meg számára a régen várt, igazi földi beteljesülést. Az óészaki mitológikus gondolkozás szerint ráadásul Þhór (Thór) isten felesége, Sif éppen a szántóföld megtestesítője. Hajzata nem más, mint aranyos vetés, melyet a nyári nap heve érlel meg. Termése a sarló csapásai alatt lehull, de aztán új magvakat befogadva, a következő évben megint kihajt. Az eszményi, pidesztálra állított északi „gabonaleány”, Edele mitizált alakjától így érkezünk el a regény vége felé tehát Sif földi reinkarnációjáig, Gerdához, aki majd a földművelő Niels Lyhne felesége lesz.

A szinte még gyermeklány Gerda iránti vonzalom tehát talán nem véletlenül, éppen megint csak egy forró nyári napon keríti hatalmába Niels lelkét. A levegőt a méhek zümmögése tölti meg az ébredő szerelem hangulatával, a tikkasztó hőségben a folyón bárkák ringanak. Gerda a Skinnerup-ház mögötti kerti pázsiton tűnik fel lánytestvérei társaságában. A vendégségbe érkező Niels a kerti szoba ablakából észrevétlenül figyeli a lányokat, akik éppen az ő nevét emlegetik. Niels térbeli pozíciója (benn van a házban) a freudi álomszimbolika nyelvén már akár a sikeres hódítás

tényét is demonstrálhatná. S valóban, átvitt értelemben mintha itt is valami ilyesmi vetődne előre, hiszen Gerda a rejtőzködő férfi füle hallatára éppen akkor vallja be húgának a gyakori látogató iránt érzett szerelmét, amikor Niels a szoba belsejéből őket lesi. A szunnyadó érzelm hirtelen ébredésének momentumát természetesen ezúttal sem jelezheti avatottabban semmi más, mint a költészet. Gerda egyik húga Glückstad⁴⁰³ egyik dalát énekli, amely a hervadt ibolya említésével valódi referenciapontját Shakespeare *Romeo és Júlia*-jában találja meg.⁴⁰⁴ A Gerdának ajándékozott virág-könyvjelző, amely a veronai kertből, Júlia sírjáról származott, máris újból visszavezeti az olvasót a műtermi Shakespeare-beszélgetéshez. Akkor Boyené a nagy angol költőre hivatkozva az élet és a művészet területén egyaránt a természetesség kívánalmát fogalmazta meg, tehát pontosan azt, ami Niels szerelmi és költői próbálkozásából eddig olyannyira hiányzott. Most viszont Gerda Niels számára maga lesz a megtestesült természetesség. Bár ő is a halál jegyese, mint Edele, de mielőtt eltávozna a földi világból, életet ad: gyermekkel ajándékozza meg a szerelmes férfit. Kapcsolatuk pontosan úgy épül fel, ahogy Otto Weininger látja ideálisnak a két nem kapcsolatát: a nő a befogadó, a férfi a formáló elv.⁴⁰⁵ Viszonyukban egyértelműen megfordul a Niels kapcsolatait korábban jellemző séma, hiszen most ő lesz egyfajta bálványozó imádat tárgya, míg Gerda valósággal felszívódik a férfi markáns egyéniségében. Feladja gyermeki tisztaságú, naiv istenhitét, hogy lénye minden energiájával Niels felé fordulhasson. Niels életében pedig egycsapásra értelmüket veszítik a korábbi, mindig nyomasztóan ható alternatívák, hiszen választásait immár nem spekulatív fantazmagóriák, hanem egy boldog házasság ösztönös cselekvési mechanizmusai irányítják. Az életben rövid időre meglelt egyensúlyt azonban gyorsan felborítja a hirtelen lesújtó halál. Az elmúlás közelsége Gerdát visszavezeti létezése alapjához. Élete utolsó napjaiban lelke, Nielsről leválva, visszaáramlik a mindenható Istenhez, akinek jelen-

⁴⁰³ Andreas Melchior Glückstad, norvég származású költő. Koppenhágában orvosnak tanult, de rövid élete során inkább irodalommal foglalkozott.

⁴⁰⁴ Jørn VØSMAR, *i. m.*, 223.

⁴⁰⁵ Otto WEININGER, *Nem és jellem, i. m.*, 345–347.

létét a betegágyhoz kirendelt pap újra mindennél elevenebbé tudja tenni a haldokló tudatában.

Az emberi személyiség elpusztíthatatlan magjában való erős hit Gerda halálának bemutatásában éppúgy tetten érhető, mint Edele vagy Bartholine agóniájának ábrázolásakor. Niels ateista beállítottságánál fogva ezúttal semmilyen módon sem tud igazán kapcsolódni a távozófélben lévő, szeretett lényhez. Mert Edele-nél a szépség reinkarnációjának reményét nem a kereszténység istene, hanem az antik mítoszok regeneráció-hite táplálta, mint ahogy Bartholine „áttünésének” lírába hajló leírása is csak legfeljebb egy panteista természetélmény személytelen keretébe ágyazódott. Gerda azonban most megkerülhetlenné teszi Niels számára a vallás és a túlvilági lét korrelációjának eddig mindig elhessegetett problémáját: „te azt hiszed, hogy a halál egészen megsemmisíti az embert, mert ilyenkor az ember olyan kimerült, és minden úgy továtűnik, elhomályosodik. De ez csak a külvilágra érvényes, a bensőmben éppen annyi lélek van, mint azelőtt, itt van, Niels, hidd el: minden él bennem, amit valaha is kaptam, az egész végtelen világ, csak csendesebben, bensőségebben, olyasféleképpen, mint amikor behunyjuk a szemünket. [...] És attól félek, Niels, hogy ott, ahová most megyek, mégiscsak a mi Istenünk uralkodik, és nem törődik a mi földi bölcsességünkkel, csak a maga részét akarja, azt, ami az övé, és semmi mást.”⁴⁰⁶ Ezek a szavak örök választóvonalat húznak Gerda és Niels közé.

Gerda utolsó óráinak leírásában még többé-kevésbé érvényesülni látszik az a korábbi ismerős ábrázolási technika, amely a halált esztétikai köntösbe bújtatva jeleníti meg. Niels kisfiának agóniája azonban már távolról sem emlékeztet a párnák között pihenő Edele csendes elmúlására.

⁴⁰⁶ „Det er umuligt, Niels, at det kan være forbi med Døden, du kan ikke føle det, som er rask, du synes det maa slaa os helt ihjel, fordi man er saa mat og Altid svinder hen, men det er blot for Verden udenfor, derinde er der lige saa megen Sjæl som før, der er, Niels, jeg har det herinde Altsammen, Alt, hvad jeg har faaet, den samme uendelige Verden, bare mere stille, mer ene med sig selv, ligesom naar man lukker sine øjne. [...] Jeg er bange, Niels, der, hvor jeg skal hen, er det Vorherre, der raader, og han bryder sig ikke om vores Klogskab her paa Jorden, han vil Sit og ikke noget Andet.”

ra. A gyermeket a halál a lehető legbrutálisabb módon ragadja el, s Jacobsen ezúttal naturalista alapossággal meg is jeleníti a testi szenvedés valamennyi apró részletét: „Iszonyú volt látni, hogy szorulnak ökölbe ezek a sápadt, csöpp kezek, mint kékülnek el az apró körmök; látni a gyermek mereven kidülledő szemét, eltorzult szájacskáját, hallani az összeszorított fogak csikorgását, melyek olyan hangot adtak, mint a kőbe csapódó vas – és még mindig nem ez volt a legrosszabb.”⁴⁰⁷ A minden-nél gyötrelmesebb látvány súlya alatt összeroppannak az ateista világnézet Gerda haláltusája közben még szilárdnak hitt tartóoszlopai, s Niels – az Edele-élmény érzelmi reflexét ismételve – szorult helyzetében újra a gondviselő Istenhez kiált segítségért. Ezzel a gesztussal pedig már szoros-an kapcsolódik Kierkegaard életstádium-elméletéhez, amelyben az etikai közvetlen átmenetet képez a vallásos szakaszba. Ezt a stádiumot reprezentálja Ábrahám, akinek Istenben való rendíthetetlen hitét fia feltétel nélküli feláldozásával kellett bizonyítania. Niels azonban a maga „vallásos” stádiumában ezzel éppen ellentétes mozgást hajt végre: korábbi istentagadó nézeteit hirtelen sutba vetve, térden állva könyörög az egek urához gyermeke életéért. Imája azonban éppoly kevésbé talál meghallgatásra, mint ahogy annak idején Edele megmentése érdekében sem vezetett sikerre alkudozása Istennel. Mert a vallás szférájában ugyan történhet csoda – az Úr kegyelme a bibliai történetben is kicserélte az utolsó pillanatban Izsákot a gödölyével –, de ennek realizációjához az isteni világrendbe vetett ábrahámi szintű, feltétlen bizalom szükséges. Nielsből azonban nyilvánvalóan hiányzik a csodát életre hívó hit hegyeket megmozgató ereje. Gerda után kisfiát is elveszíti, s minden eddiginél mélyebb közönybe süpped a világ dolgai iránt.

A német romantika esztétikai-filozófia programjában az emberi lélek mélyén szunnyadó szépségvágyra két célkitűzés épülhet az ember életé-

⁴⁰⁷ „Da han kom ind i Sygeværelset igjen, havde Barnet Krampe. Han saae derpaa, som om han vilde dræbe sig dermed, disse smaa Hænder, der knyttede sig sammen, hvide med blegblaa Negle, disse stive øjne, der drejede sig ud af deres Huler, denne fortrukne Mund, hvor Tænderne skurede imod hinanden med en Lyd af Jern i Sten, det var forfærdeligt og saa dog ikke det Værste.”

ben: a szerelem és a világjobbító tevékenység. Mivel azonban a szerelmet egyénekre szabott, bensőséges jellege miatt nem lehet általánosítani, a küzdelem a történelmi szépség általános restaurálására irányul.⁴⁰⁸ A világjobbító tevékenység leggyakoribb megjelenési formája a háború, amelynek Hölderlin regényében Hyperion két ízben is aktív részese lesz. Kísérlete azonban teljes kudarcba fullad. A szépségközpontú világtörténelmi állapot helyreállítása helyett ráadásul a címszereplő egyéni élete is katasztrófába torkollik, hiszen a háború könyörtelensége még szerelmétől is megfosztja. Jacobsen regényén ugyancsak végigvonul az a reménysugár, hogy a szerelem által lehetséges az emberi aranykor érintetlen szépségében való újjászületés, ám ennek megghiúsulását követően Niels önkéntes jelentkezése a poroszok ellen Schleswig-Holsteinért harcoló dán hadseregbe már korántsem takar Hyperionéhoz hasonló, világmegváltó terveket. A bevonulás hátterében nincsen semmiféle világjobbító szándék, de még csak nacionalista érzelem sem. Niels az önpusztítás latens gesztusával csupán az önmegvalósítás egy sajátosan negatív formáját kívánja megvalósítani. Mivel soha nem bizonyult képesnek arra, hogy valamit befejezve életét zárt egésszé, igazi „műalkotássá” fokozza, más lehetőség híján erre most, golyóval a tüdejében, a halálban tesz végső kísérletet. Niels megtérés helyett a római császárok imperátori pózában, „állva akar meghalni” („han vilde dø staaende”), a dacos szembeszegülés pátozásával kíván tartást adni az enyészetre ítélt testben vergődő léleknek. A Jacobsennel amúgy nem túlságosan lojális Brandes-kör tetszéssel konstataálta ezt a befejezést. Méltányolták, hogy a főhős szemmel láthatólag szilárd marad ateista hitében, rettenthetetlenül lép ki a semmibe. Ezt az értelmezést támogatja Jacobsen levelezése is, amelyben a *Niels Lyhne* szerzője ellenérzését fejezi ki H. C. Andersen egyik regényének utolsó pillanatban megtért szabadgondolkodójával kapcsolatban.⁴⁰⁹

⁴⁰⁸ WEISS János, *Mi a romantika?*, i. m., 163.

⁴⁰⁹ Niels Brydéról, az *At være eller ikke at være* (*Lenni vagy nem lenni*, 1857) c. regény hőséról van szó. Flemming LUNDGREEN-NIELSEN már idézett cikkében (*Niels Lyhnes vanskelige Død*, *Danske Studier*, 2005, 200–204.) itt Jacobsen egyik Edvard Brandeshez írt levelére utal.

A dán filológia a regény keletkezése óta komoly erőfeszítéseket tett a „dø staaende” kifejezés forrásának felderítésére. Leif Nedergaard mutatta ki,⁴¹⁰ hogy ez a kifejezés eredetileg a Vespasianus császár halálának részleteiről beszámoló római történetíró, Suetonius művéből származik. Bartholine egyik kedvenc írójának, Jean Jacques Rousseau *La nouvelle Héloïse* (*Új Hélois*, 1761) című művében tehát már csupán ókori átvételként jelenik meg. Ugyancsak felvetődött annak lehetősége, hogy a szóösszetétel az ellenségei elől menekülő, ugyancsak ateista Néro császár egyik szóbeli megnyilvánulásával hozható összefüggésbe.⁴¹¹ Kitérnek az elemzők Niels utolsó gesztusának teátrális jellegére is. Ennek kapcsán előszeretettel emlegetik a főhős fantaszta karakterének Don Quijoteszerű vonásait, különös tekintettel hadba vonulásának rekvizitumaira.⁴¹² Érdekesebb lehet azonban, hogy az eredeti dán szöveg allúziója az ateista felhangok ellenére ennél súlyosabb jelentést is takarhat. A regény magyar fordításának utolsó mondata ugyanis arról számol be, hogy Niels „végül nehéz, keserves halált halt”, („endelig døde han da Døden, den vanskelige Død”), ami csaknem szó szerint egybecseng Kierkegaard *Sygdommen til Døden* (*A halálos betegség*, 1849) című művének kifejezésével. Itt a dán bölcselő arról ír, hogy a haldoklás fogalmát sajátosan, a kétségbeesés mint szellemi kategória szemszögéből kell megközelíteni. A kétségbeesés ezen okfejtés értelmében nem olyan testi eredetű betegséget jelöl, amely halállal végződik, hanem éppen ellenkezőleg: azt jelenti, hogy az ember szellemi értelemben soha nem tud meghalni. Az Istentől távol élő kétségbeesett számára, amíg az életben reménykedik, a halál jelenti a legnagyobb veszélyt, ha viszont még szörnyűbb veszély leselkedik rá, akkor éppen a halál válik számára a legnagyobb reménységgé. A kétség-

⁴¹⁰ Leif NEDERGAARD, *Omkring Niels Lyhne og udtrykket „at dø staaende”*, Danske Studier, 1974, 152–156.

⁴¹¹ Flemming LUNDGREEN NIELSEN, *Niels Lyhnes vanskelige død*, i. m., 202.

⁴¹² Leif NEDERGAARD, i. m., 153. Niels halálos ágyán is fegyverzetét emlegeti: „Mikor Hjerrild utoljára fölé hajolt, Niels páncélzatáról beszélt, és arról, hogy állva akar meghalni.” – „Sidste Gang Hjerrild saae til Niels Lyhne, laa han og fablede om sin Rustning.”

beesés így végül annak reménytelensége lesz, hogy igazából még meghalni sem tudunk. A kétségbeesés halálos betegsége ebben az olvasatban az Én speciális betegsége lesz, amely azt a gyötrelmes ellentmondást teszi jelenvalóvá, hogy „örökké meghalunk, meghalunk, és mégsem halunk meg, a halált haljuk.”⁴¹³ Ez a jelentéstartalom Kierkegaard szövegében pontosan azokkal a nyelvi fordulatokkal („evig at døe, at døe og dog ikke at døe, at døe Døden”)⁴¹⁴ fejeződik ki, amelyekkel Jacobsen vélhetően nem is annyira Niels testi halálát, hanem inkább örökkévaló énjének spirituális értelemben vett folyamatos haldoklását („døde han da Døden”) jeleníti meg. Mert meghalni egyenlő azzal, hogy valami elmúlt, de „halált halni” annyit jelent, hogy örökös jelenvalóságában éljük át a meghalást. Az élet folyamatában megvalósuló én-konstrukció tehát nem semmisíthető meg a fizikai halál egyszerű dekonstrukciós műveletével. A kétségbeesettet Kierkegaard szerint pontosan az taszítja a kárhozatba, hogy minden erőfeszítése ellenére sem tudja elemészteni örökkévaló önmagát, nem képes semmivé válni. A regény utolsó mondatának kierkegaard-i ihletésű affirmációja így mintha nem csak egy következetesen ateista álláspont deklarációjának lenne értelmezhető. A szituáció paradoxitását a lehető legérzékletesebben fejezi ki dr. Hjerrild feltételes módban megfogalmazott helyzetértékelése: „Ha én lennék Isten – mormolta – sokkal inkább azt üdvözíteném, aki élete utolsó pillanatában sem tér meg.”⁴¹⁵ A következetesen istentagadó én-konstitúció fogalomtárából sem tűnhet el tehát teljesen soha Isten képze, sem az üdvözülés elvi lehetősége, ami egy másik olvasatban akár az első pillantásra megingathatatlannak tűnő ateista nézőpont hajlékonyságának árulkodó jele is lehet.

⁴¹³ Søren KIERKEGAARD, *A halálos betegség*, ford. RÁCZ Péter, Bp., Göncöl Kiadó, 1993, 25.

⁴¹⁴ Søren KIERKEGAARD, *Sygdommen til Døden* = S. KIERKEGAARD *Samlede Værker*, XV, udgivet af A. B. DRACHMANN, J. L. HEIBERG, H. O. LANGE, København, Gyldendal, 1962, 77.

⁴¹⁵ „’Dersom jeg var Gud’, mumlede han, og i Tankærne fortsatte han ’vilde jeg da langt heller gjøre den salig, der ikke omvender sig paa det Sidste’.”

2. Századvégi Aladdin-reinkarnációk.

H. C. Andersen: *Lykke Peer (Szerencsés Péter)*,

H. Bang: *Haabløse Slægter (Reményvesztett nemzedék)*,

H. Pontoppidan: *Lykke Per (Szerencsés Péter)*

A romantika battyúdala

Amikor Andersen 1870-ben *Lykke Peer* című regényének sorait papírra veti, Európában már sehol sem lehet a szó klasszikus értelmében vett romantikus irodalomról beszélni. Megjelenése Dániában ráadásul éppen Georg Brandes színrelépésével esik egybe, aki pontosan ez idő tájt teszi közzé első kritikáit, tanulmányait. Andersen viszont ezzel a vállalkozásával mintha csak egyszerűen ifjúkori művészregényét, az *Improvisatoren* folytatná. Ott a történet azzal fejeződik be, hogy Antonio feleségül veszi a podesta lányát, földbirtokos lesz, s a házasság örömeiért cserébe örökre felhagy a költészettel. Itt azonban nincs szó arról, hogy Antonio alacsonyabb társadalmi státusza önmagában véve akadályát képezné a tervezett házasságnak. Peert a prépost bálján viszont már megsuhintja ennek a szele. A rendezvényen megérinti a patikus lányának bája. Egyeztetni is vele, hogy a vacsorát követő első tánc az övé lesz. Aztán mégis lemond a lehetőségről barátja, az előkelőbb származású Felix javára, mert apró jelekből is megérzi, hogy eredeti szándékát a társaság tapintatlanságnak, illetlenségnek vélné. A kiszemelt lány később annak rendje s módja szerint egy jómódú tanácsos felesége lesz. Peer tehát korántsem arat olyan sikert a szerelemben, mint Antonio, ennek azonban itt sorsalakulását tekintve nem lesz különösebb jelentősége. Mert az *Improvisatoren*ben ugyan a szerelem felülkerekedni látszik a művészetén, de a *Lykke Peer*ben már megfordul a képlet, hiszen Peer menyasszonya deklaráltan maga a

művészet lesz: „Konsten, den var hans Brud.”⁴¹⁶ Ezért valójában a regény hőisének nincs is szüksége a házasságba torkolló szerelem kispolgári változatára. A regény gondolati középpontjában voltaképpen egyetlen probléma áll: képes-e az adott társadalmi közegben a művész a művészetten keresztül maradéktalanul megvalósítani önmagát?

A kérdésre a választ – ahogy az a XIX. századi dán regényekben lenni szokott – az újkori Aladdin-hős típusváltozata adja meg. Andersent kortársaihoz hasonlóan élete végéig foglalkoztatta az Oehlenschläger által hazai talajra átültetett keleti mesefigura.⁴¹⁷ A *Lykke Peer*-ben megformált zseni karakter azonban itt egy korábban még lebecsült tulajdonsággal, a szorgalommal egészül ki. A komponista kitartó figyelemmel tanulmányozza elődei (Haydn, Beethoven) munkáit, s mindent megtesz annak érdekében, hogy a jelenkor művészi tapasztalatát is integráns részévé tegye saját alkotásának.⁴¹⁸ Operájának címe természetesen nem is lehet más, mint *Aladdin*. A gyakorlatilag szinte mindvégig zökkenőmentesen felfelé ívelő pálya akkor ér csúcspontjára, amikor Peer éneklés közben egyszer csak váratlanul összeesik a színpadon és meghal. Ez az egyszerre tragikus és felemelő zárlat hatásos újrafogalmazását adja az anderseni életműben folyamatosan tárgyalt élet–művészet problematikának. Az *Improvisatoren* még az elbeszélte történet egyetlen pontján sem érzékelteti a létformák közötti dichotomikus feszültséget, a művészet az utolsó jelenetekben – szinte észrevétlenül – eltűnik csupán az élet horizontjáról. A *Skyggen* ezzel szemben már nyilvánvalóan az antagonizmus ontológiai tapasztala-

⁴¹⁶ H. C. ANDERSEN, *Lykke Peer*, tekstudgivelse, efterskrift og noter ved Erik DAL, Bergen, Det danske Sprog- og Litteraturselskab, 2000.

⁴¹⁷ Andersen eredeti szándéka szerint már az *At være eller ikke være* (*Lenni vagy nem lenni*, 1857) c. regényének címszereplőjévé is Aladdint akarta megtenni, de végül csak az utolsó fejezetet nevezte el róla (*Den nye Aladdin – Az új Aladdin*). Itt egy megtért ateista szabadgondolkodóról van szó, aki édesanyja bibliájában fedezi fel újra az élet megtartó erejének aladdini lámpását.

⁴¹⁸ Iben HOLK, Per HOFMAN HANSEN, H. C. ANDERSEN, *Lykke Peer*, denne side er publiceret på internettet 27. November 2002. Opdateret 30. August 2004. Silkeborg Bibliothek: www.E-poke.dk/andersen_lykke_1.Asp. Letöltve: 2014. július 16.

tát nyújtja. A történet végén a Tudós a sírba hanyatlik, míg az Árnyék zavartalanul éli tovább egykori gazdája életét. De a személyiség nemcsak két egymással ellentétes részre hasad, hanem a főhős elfojtott, „jobbik” énje el is torzul, könyörtelenül pusztítva el az autentikusnak hitt másikat. A *Lykke Peer*ben viszont megteremtődik ez a lényegi egység, bár igaz, hogy csak a halál árán. A főhősnek itt sikerül életét művészetté fokozni, a két alakzat fogaskerekei látszólag olajozottan kapcsolódnak egymásba. Az isteni gondviselésbe vetett rendíthetetlen anderseni hit tehát talán elvezeti Peert a boldog beteljesülésig, mégis inkább úgy tűnik, hogy a művészet csak rövid, eksztatikus pillanatok erejéig képes magába szippantani az életet, amelyet alapvetően masszívan a kispolgári bornírtság ural.

A múlt és a jelen forgószínpadán

Pontosan egy évtizeddel Andersen *Lykke Peer*jének megjelenése után, a *Niels Lyhne*vel egyidejűleg lát napvilágot Herman Bang *Haabløse Slægter* (*Reményvesztett nemzedék*, 1880) című regénye. Bang „a modern áttörés” másik fontos írója, a naturalizmus és az impresszionizmus Jacobsenhez hasonló jelentőségű, világirodalmi rangú képviselője. Pályája elején szoros szálakkal kötődött a Brandes-körhöz, később azonban ő is meglehetősen eltávolodott ettől az irányvonalától. A századvégi dán írók többségéhez hasonlóan papcsalád sarjaként született. Koppenhágában jogot tanult, ahol színészként is tevékenykedett.⁴¹⁹ Szóban forgó regényének hőse, William Hög ugyancsak színész, aki több szempontból is a példaképének és mesterének tekintett Jacobsen mű címadó alakjára emlékeztet. Maga a cselekmény is nagyjából éppen ott kezdődik, ahol Niels Lyhne története véget ér. William apja, akinek „fiatalsága az itthoni eszté-

⁴¹⁹ BERNÁTH István, *Herman Bang = Világirodalmi Lexikon*, I, 677–678.

तिकai kor végére esett”,⁴²⁰ önkéntesként vonul be az első schleswig-holsteini háborúba. A konfliktust követően 1852-ben nősül meg, fia, William pedig még javában gyermekéveit éli, amikor VII. Frigyes halála után Dánia földjén újra porosz katonacsizmak dühörognnek. Az elszenvedett súlyos vereség aztán nemzedékek identitástudatát rendítette meg, taszította letargikus életérzésbe. A regény tehát nemcsak egy idividuum vagy egy generáció, hanem egy egész nemzet válságtudatának kifejeződése.⁴²¹

Jacobsen és Bang művét már első pillantásra is szorosan egymáshoz kapcsolja az a körülmény, hogy mindkét hőst az anyai inspiráció tereli a művészpálya felé. E hajlamok kiélésének első terepe a szárnyaló fantázia kiáradásában megmutatkozó szerepjátékok sokszínű világa lesz. Niels esetében mindez kizárólag a középkori szaracénok ellen harcoló Holger Danske ingemanni fikciójára épült, William elképzelt csatajelenetein viszont már a valóságban is megélt primer történelmi élményanyag szűrődik át. Amikor Randers utcáin kitörnek a harcok, William apja a tomboló viharban az ajtót feltépve tudósít arról, hogy a súlyos vészhelyzetben a trónörökösnek menekülnie kell. Ezt követően a még gyermek Hög gyakran fantáziál arról, hogy az ellenség betör az országába, s az orkánszerű szélben, jeges záporban száguldva, üldözői elől neki is muszáj lesz egy-utat nyernie.⁴²² Ezért marad mindvégig kedvenc olvasmánya a búskomor Ottó hercegről szóló történet, aki ártatlanul szenved a fogságban. Újabb párhuzam, hogy míg Bartholine annak idején rendszeres mesemondással igyekezett aktivizálni fia képzeletvilágát, Stella az „együtt olvasás” és a dramatizálás rendszeres aktusával teszi ugyanezt. A szerepjátékok túlrealgálása azonban oda vezet, hogy William esetenként képtelennek bizonyul

⁴²⁰ „Ludvigs Ungdom faldt i Slutningen af den æstetiske Tid herhjemme.” Idézeteink az alábbi kiadásból származnak: Herman BANG, *Haabløse Slægter*, Værker i Mindeudgave, Tredie Bind, Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, 1892.

⁴²¹ A regény címében szereplő *slægter* szó többes számú, tehát valójában *nemzedékeket* jelent, amit a magyar fordítás nem ad vissza.

⁴²² „Saa maatte han flygte. Han red gennem Storm og Slud, jaget, forfulgt, Regnen piskede imod ham.”

arra, hogy elkülönítse magában a színdarabot a valóságtól. Egy alkalommal például, amikor kimegy egy pohár vízért, s visszatértében azt tapasztalja, hogy partnere már mással táncol, úgy vágja hozzájuk a poharat, mint egy rossz melodráma hőse. A narrációból az is kiderül, hogy Stellával „csaknem mindig Oehlenschlägert olvasták” („det var næsten altid Oehlenschläger, de læste”), ez az irányultság pedig nyilvánvalóan újra és újra aladdini röppályára tereli az ábrándos gondolatokat: „Azután azt álmodta, hogy képtelenül gazdag. Illatos vízben fürdött, mint a herceg a mesében, sohasem evett mást, mint a legédesebb és legcsábítóbb gyümölcsöket és az ország leggyönyörűbb lányát vette feleségül.”⁴²³ Ahogy tehát annak idején Niels mániákus ihletettséggel várta, hogy a hercegnők látogatást tegyenek Lønborggaard paradicsomkertjében, úgy keleti hercegeként William is a maga Gulnaréja megjelenéséről szóló álmokat.

Niels pszichoszexuális fejlődésmodelljében kezdettől fogva domináns szerepet játszott az anyához való mély érzelmi kötődés. William esetében az ödipális szálak még erősebb kötésben vannak jelen. Érvényes ez a nála jóval idősebb Kamilla Falkra, aki a színészambíciók táplálásával lényegében Stella szerepkörét veszi át, de talán még inkább a gróf Hatzfeldnéhez fűződő abnormis viszonyra. Ebben a keresztmetszetben azonban merőben átértékelődik a művészet és a szerelem korábban tapasztalt viszonya. Andersen *Improvisatoren*jében még törésmentesen simulnak egymáshoz ezek a felületek. A *Niels Lybnæ*ben – egy-egy felszíkrazó pillanattól eltekintve – a kettő közötti összhang megteremtése már csupán illúzió, míg a *Haabløse Slægter* fogalmi univerzumában mind a szerelem, mind a művészet egyértelműen regresszív karakterű. Ezt még csak tetézi, hogy Bang regényében a természet sem pozitív értékhordozó. Bartholine szépség után sóvárgó természetáhitatának nyoma sincs, a fontos jelenetek szinte kivétel nélkül zárt terekben, mesterségesen kialakított,

⁴²³ „Eller han drømte, han var umaadelig rig. Han badade sig i duftende Vand, ligesom Prinsen i Eventyret, han spiste aldrig andet end dejlige kvægende frugter, og han giftede sig med den dejligste Kvinde i Riget.”

fullasztó közegben (lugas, növényház) játszódnak.⁴²⁴ Az élet- és művészetszemlélet drasztikus átalakulását azonban a legszemléletesebb módon ezúttal is az Aladdin-motívum jelentésváltozatai szemléltetik.

William színészi szárnypróbálgatásai alkalmával természetesen az elsők között veszi elő Oehlenschläger legendássá vált darabját. Leginkább persze őt is az a jelenet nyűgözi le, amikor a darab elején Aladdin sikeresen kapja el a felé röpülő narancsokat, majd amikor már semmit sem tesz a harmadik gyümölcs megszerzése érdekében, az is éppen a turbánja kelles közepébe pottyan. Herman Bang hőse azonban nem sokáig érezheti magát a szerencse fiának. Niels Lyhne még akkor is hitt a maga tehetségében, amikor a regény vége felé nyilvánvalóvá válik, hogy zátonyra futott költői próbálkozásaival. Niels csupán „nem tudta, mit kezdjen tehetségével és önmagával.”⁴²⁵ Williamben viszont már a kezdet kezdetén felhorgad a kétség, hogy ő vajon egyáltalán tehetséges-e. S amikor végeredményben arra a következtetésre jut, hogy nem, a helyzet kezelésére mindössze egyetlen lehetséges megoldást lát, nevezetesen azt, hogy hiányzó adottságát munkával, szorgalommal pótolja. Mint olvashatjuk, „lelke kínjában a munka reményébe kapaszkodott”, ahonnan voltaképpen már csak egyetlen lépést kell megtenni annak felismeréséig, hogy ő voltaképpen nem is Aladdin, hanem „csak Nureddin.”⁴²⁶ Aki valóban eredeti színészseninek született, az a regény egyik fontos mellékszereplője, az Andersen nevű színészjelölt. A fiatalember a próbajátékon természetesen az oehlenschlägeri Aladdint szeretné alakítani, William Hög pedig a történet végén belenyugvó rezignációval át is adja neki a stafétabotot. A névválasztás nyilvánvalóan nem a véletlen műve, hiszen az egész regényt mélyen áthatják az anderseni reminiscenciák. Az Andersen-biográfia tényeinek ismeretében nem nehéz párhuzamokat vonni a nagy dán mesemondó színészi próbálkozásai és William Hög élettörténete

⁴²⁴ Hans HAGEDORN THOMSEN, *Det lukkede rum: Rum og bevidsthed i Herman Bangs og Tom Kristensens romaner*, Odense, Syddansk Universitetsforlag, 2003, 50–75.

⁴²⁵ „Han vidste ikke hvad han skulde gjøre med sig selv og sine Evner.”

⁴²⁶ „I sjæleangst klamrede han sig pludseligt til Arbejdet.” – „selv om han kun var en Noureddin”

között. Ilyen közvetlen analógiákat tartalmaznak a különböző allúziók a rút kiskacsáról szóló közismert mesére. Az előjelek természetesen változnak, hiszen az aránytalanul nagyfejű, esetlen testtartású Hög olyan rút kiskacsa, akiből soha nem lehet karcsú nyakú hattyú. Bang regényében ráadásul az is nyilvánvalóvá válik, hogy a jövő tehetségeit nem a hajdani dicső arisztokrata családok elfáradó vérvonala rejtí. ⁴²⁷ A megújulás ígértét a nép egyszerű fiai hordozzák magukban, mint éppen például a regénybeli fiatal, Andersen nevű szereplő. Az ő ösztönös, természetes mozdulatsoraiban továbbra is elevenen él a hajdani romantikus improvizatőr Bang regényében már elillanni látszó képessége. William Hög színpadi kísérletei már csak azért sem lehetnek sikeresek, mert görcsös erőfeszítéseivel képtelennek bizonyul eltakarni azt a folyamatosan érződő belső bizonytalanságot, amelynek legautentikusabb kijelzője a test. A közelmúlt kutatási eredményeiből is kiviláglik, hogy „minden kulturális alkotásnak az emberi test az alapja”, ⁴²⁸ közelebbi tárgyunkat tekintve pedig megállapítható, hogy „amit a testről mondhatunk, az igaz a színházra is.” ⁴²⁹ Ezért is lesz különösen lesújtó William számára a negatív testkép tapasztalata, amikor egy hosszú vívódást követően a tükörbe pillant: „Most felvette a kezitükröt, felemelkedett, kiegyenesedett [...] és meglátta magát [...] Nem, hős nem lehet belőle ... milyen görbe volt ez a hát, milyen görbe [...]” ⁴³⁰ A test és a lélek megbomlott harmóniája csírájában fojtja el a színpadi kreativitást. A regényhős életútjának alakulásában nincs és is nem lehet semmi fejlődés, valódi előrelépés – így lesz a

⁴²⁷ Hans HAGEDORN THOMSEN, *i. m.*, 71.

⁴²⁸ Erika FISCHER-LICHTE, *Az átváltozás mint esztétikai kategória: Megjegyzések a performativitás új esztétikájához*, ford. KISS Gabriella, *Theatron*, 1999/1–4, 64.

⁴²⁹ Jacques DERRIDA, *A Kegyetlenség Színháza és a reprezentáció bezáródása*, ford. FARKAS Anikó, *Theatron*, 2007/3–4, 23.

⁴³⁰ „Nu tog han Sidespejlet op, rettede sig, stod rank [...] saa sig selv [...] Nej, Helt kunde han ikke være [...] hvor den Ryg var krum, altfor krum [...]”

Haablaase Slægter a klasszikus Bildungsroman műfajának újabb századvégi karikatúrája.⁴³¹

Az új ember mítosza

Henrik Pontoppidan világhírű regénye, a *Lykke Per* (*Szerencsés Péter*, 1898–1904) a századforduló erősen megváltozott szellemi klímájának terméke. Maga Pontoppidan a XIX. századi dán írók többségéhez hasonlóan egy vidéki paplakban látta meg a napvilágot, s akárcsak regényhőse, ő is korán konfrontálódott idegennek érzett családjával. Már magányos gyerekként kitörési pontokat keresett. Természettudományos érdeklődése folytán, Per Sideniushoz hasonlóan, mérnöki tanulmányokat folytatott Koppenhágában, záróvizsgáját azonban nem tette le. Csak a nyolcvanas évek vége felé kapcsolódott be az irodalmi életbe,⁴³² Brandes felfedezettei közül talán ő volt az, aki a legnagyobb következetességgel valósította meg a „modern áttörés” naturalista valóságfeltáró programját. Életműve ugyanakkor éppen olyan szervesen kötődik a romantikus tradíciókhoz, mint Jacobsen és Bangé. Szóban forgó regénye is azt bizonyítja, hogy mélyen megérintette az anderseni mesevilág, az oehlenschlägeri viking mítosz, de mindenekelőtt az egész dán XIX. századot átható Aladdin-kultusz. A másság, a kívülállás jelzésére már a regény nyitányában felcsendül a korábbi művekből jól ismert cigány-motívum is. Niels Lyhne még csak ösztönös vonzódást érzett a cigányos életforma rekvizitumai (pl. Edele ruhája) iránt. Williamot sötét bőrszíne miatt már környezete is „valóságos cigányifjúnak”⁴³³ látja, Per Sidenius pedig megint csak előszetettel álmodja magát valamelyik „kóbor cigánycsapat elhagyott sarjának”, akit ebben az eldugott paplakban csak őriztetnek. Mert Per igazi

⁴³¹ Dag HEEDE, *Herman Bang. Markværdige læsninger*, Odense, Syddansk Universitetsforlag, 2003, 45. A szerző a jelenség megvilágítására a „mis-dannelsesroman” kifejezést használja.

⁴³² MISZOGLÁD Gábor, *Henrik Pontoppidan = Világirodalmi Lexikon*, X, 739.

⁴³³ „Et komplet Zigeunerbarn.”

apja „egy egyeduralkodó, a sötét puszták, a béke és a vad viharok végtelen birodalmának királya”,⁴³⁴ éppúgy tehát, mint Oehlenschlägernél, hiszen Aladdin ott is fontosnak látja hangsúlyozni, hogy ő voltaképpen egy emír törvénytelen fia.⁴³⁵

Az Aladdin-álmok azonban ekkor közvetlenül még nem a keleti mese köntösében, hanem az óskandináv történelmi múlt aktualizált szerepjátékaiban teljesednek ki. A regény elején játszódó szánkó-jelenetben⁴³⁶ lándzsának képzelt rudat forgat a feje felett, s a harcos viking vére lobog benne, amikor a maga mellé ragadott lányban az idegen országból elrabolt hadizsákmányt, a gyönyörű hercegisasszonyt látja. Később jegyese, Jakobe alakja sem véletlenül emlékeztet gyakran a harcosokat védelmező valkirök mitológiai figuráira. Az adott életközegtől való teljes elszakadás vágyát rejtli a névváltoztatás⁴³⁷ gesztusa is, amikor a főhős a Peter Andreas nevet Perre cseréli. A korábban tárgyalt regényekhez képest a változás mélységét nem csupán ez a körülmény illusztrálja, hanem az is, hogy Pontoppidan hőse immáron nem a művészlét terepén keresi a ki-

⁴³⁴ „at være et efterladt Barn af en eller anden omstrefende Zigøjnertrup” „sin virkelige Fader som en vældig Hovdingeskikkelse [...] en eneraadig Hersker, en Konge over de mørke Heders uendelige Rige, Frihedens og de vilde Stormes Hjem.” Idézeteink az alábbi kiadásból származnak: Henrik PONTOPPIDAN, *Lykke Per*, København og Kristiana, Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, 1905.

⁴³⁵ Aladdin anyját, Morgianét nyomatékkal igyekszik is emlékeztetni erre: „Jeg er en vakker Son af en Emir.” Brandes Aladdin-tanulmányában kiemeli, hogy ez a mozzanat Oehlenschläger költői leleménye, az eredeti mesében ez a motívum nem lelhető fel. Georg BRANDES, *i. m.*, 54.

⁴³⁶ Erről részletesebben l. GERGYE László, *Pontoppidan Szerencsés Péteréről*, Filológiai Közöny, 1996/1, 1–20.

⁴³⁷ A névváltoztatás a XIX. századi dán regény alakulástörténetében pregnánsan jelzi azt, hogy miképpen lesz a név a mélyülő identitásválság kifejezője. Andersen *Improvisatore*-jében az álnév még csak a rejtőzködő-bújocskázó romantikus szerepjáték része, amikor Antonio „Cenci” néven lép színpadra. Herman Bang regényében az ősi Hög név esetleges színlapra kerülésének lehetősége a családban már feszültséget szül, William egyéniségében pedig egyfajta meghasonulást, belső feszültséget indukál, míg Pontoppidan regényében a névcseré már a teljes én-megtagadás szemléletes jele.

bontakozás irányát. Amikor felkerül a fővárosba, sorra látogatja ugyan Koppenhága művésztanyáit, de igazából a költészetet éppúgy lenézi, mint a festészetet. Szakítani látszik az előző nemzedék esztéticista szemléletével, hiszen például a Fritjof Jensen vásznán feltároló festmény tengerábrázolásában nem is észlel egyebet, mint kiaknázandó energiatömeget. Pártfogója, Ivan Salomon értelemszerűen „Aladdin-típust lát benne, szerencsefit”,⁴³⁸ s maga Per is úgy véli, hogy pusztán akarnia kell, aztán övé lesz az élet minden örömét az ölébe pottyantó „Aladdin-szerencse”.⁴³⁹ Ez a magabiztosnak látszó felfogás azonban igen törékeny alapokra épül. Jacob Bøggild mutatta ki, hogy az anderseni örökség milyen elevenen él a pontopiddani életmű gondolati mélyrétegeiben. Bármennyire is igyekszik ugyanis Per Sidenius más utakra kanyarodni, mint az általa olyannyira megvetett művészet, eszköztárában éppúgy elsődleges, sőt szinte kizárólagos szerepet kap a teremtető fantázia, mint a romantikus költő alkotásában.⁴⁴⁰ Bøggild tanulmányából kiderül, hogy a *Lykke Per* mindvégig aktív párbeszédet folytat Andersen *Lykke Peer*-jével. A kettő közötti eltérés felületes megközelítésben mindössze egyetlen betű, ám a derridai *différance*⁴⁴¹ fogalmi erőterében ez mégis lényeges üzenetet közvetít. Derridánál a magyarul *el-különböződés*nek fordított *différance* szó a francia nyelvben nem létezik. Hangzása ugyan megegyezik a közönséges *différence* (különbség) szóval, írásképe azonban eltér attól.⁴⁴² Peer a művészet, Per a tudomány területén „szerencsés”, az ironikus olvasat lehetősége azonban sikereiket mindkét műben végül is zárójelbe teszi. Andersen regényében a halál pillanatában feldübörgő taps akár annak is lehet rezignált jelzése, hogy az igazi művész életében soha nem kaphat értő visszajelzést a közönségi publikumtól. Nem is szólva itt a nézőtérén helyet foglaló rejtélyes

⁴³⁸ „smilende fortalte ham, at han var en udpræget Aladdintype”

⁴³⁹ „Aladdinslykke”

⁴⁴⁰ Jacob BØGGILD, *Pontoppidans „genskrivninger” af H. C. Andersen*, BUM, 1996/1–2, 65–71.

⁴⁴¹ Uo.

⁴⁴² Jacques DERRIDA, *Az el-különböződés*, ford. GYIMESI Tímea = *Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., Cserépfalvi Kiadó, 43–46.

baronesse figurájáról. Amikor Peer szíve a színpadon megszakad, élete utolsó lobbanásában tekintete éppen vele találkozik, ami az anderseni kontextusban könnyen jelentheti minden „földi” típusú szerelem örök beteljesületlenségre ítéltségét. Per Sideniusról ugyancsak elmondható, hogy egymást követő szerelmi kapcsolataiból fokozatosan kifelé hátrál, míg végső sorsa a teljes magány lesz. Az úgynevezett „sikerről” pedig már életében önként lemond, ráadásul „mintha kedvével tehetsége is eltűnt volna.”⁴⁴³ E negatív fordulat okának egyik lehetséges magyarázata a transzcendenciával megglazult kapcsolatban rejlik. Oehlenschläger Aladdinja többek között pontosan azért lehet sikeres, mert képes konstruktív kapcsolat fenntartására a földöntúli, mágikus erőkkel. Pontoppidan regényében Ivan Salomon azonban már legfeljebb csak karikatúrája lehet a lámpa mindenható szellemének. Általában is elmondható a „modern áttörés” dán regényeiről, hogy az ateizmus platformjára eljutni viszonylag könnyű, ám meglehetősen nehéz hasonló fajsúlyú és jelentőségű dologgal helyettesíteni azt. A művészet lehetőségeivel kapcsolatos általános szkeptizmus ellenére egyedül az írás mutatkozik olyan szellemi mozdulatnak, amely a kierkegaard-i értelemben vett ént az önelemzés, az önfigyelés gesztusával hozzásegítheti legalább saját személyiségének megértéséhez. Jellemző, hogy cikkeivel nemcsak William Hög talál legalább átmenetileg önmagára, hanem – már útfelügyelő korszakából – naplójával a mérnök Per Sidenius is. Ezen kívül a kiüresedő életben az énkiteljesítés utolsó lehetőségeként Niels Lyhne számára például csak a halál pátosza, Bang és Pontoppidan hősei számára pedig a társadalomból való kivonulás, a Szahara vagy éppen a dűne-sivatag magánya marad.

Az élet kihívásaira tehát végsősoron Peer és Peer számára nem ad igazi válaszokat sem a művészet, sem pedig a tudomány. A derridai *différance* léttapasztatának pontoppidani tükrében mindez úgy is interpretálható, hogy az Aladdin–Nureddin alternatívának a századfordulón talán már nincs is meg korábbi klasszikus értelme. Mintha ennek a felismerésnek adna hangot a kortárs Sophus Claussen *Den nye Aladdin* című

⁴⁴³ „med Lysten syntes ogsaa Evnen at være svunden.”

verse is.⁴⁴⁴ Az ő megközelítésében Aladdin már nem az ösztönös zsenialitás metaforája és neki sem hajít a turbánjába narancsot. A keleti mese talpraesett csibészének helyén csak egy esetlenül ácsorgó narancsárust látunk, aki képtelen eladni a portékáját, akire lényegében senki sem figyel. A költeményben megjelenített potenciális vásárlóközönség az amerikai fogyasztói társadalom cigarettát, rágógumit, whiskyt és gínt kereső tucatembereiből verbuválódik, akiket nyilvánvalóan nem érdekelnek már sem az Aladdin, sem pedig a Nureddin által képviselt értékek, életelvek. „Szerencsés Péterek” persze a XX. században is születnek, de az aladdini élet-történetek Martin Andersen Nexø, Johannes V. Jensen vagy Klaus Rifbjerg regényeiben a korábbiakhoz képest új akusztikával gazdagodva peregnek tovább.

⁴⁴⁴ „’Arance! Arance vuole? Vuole arance?’ / udraaber en Stemme trods Bratsch og Violiner. / Se Ynglingen løfter Bakken med Appelsiner. / Alle køber Cigarer, og pea-nuts spiller en Rolle. / Men Appelsinerne – de haabløst løftede – maa han beholde. / ’Arance! Le belle arance! Arance – vuole? / Saaledes bar jeg som Yngling til Nordlandets Skygge / Sydfrugter ... / Damerne købte ’sen-sen’ ti lat tygge, / slikkede Bolscher med Whisky og Gin, / imens de bestormede / fodpose-formede / Herrer beslagne med Skind... / America-men, transatlantiske Brancher ... / ’Oranger, Oranger – ingen, som køber Orange?’” Sophus CLAUSSENS *Lyrisk*, V, ved Jørgen HUNOSØE, Borgen–København 1986 (Danske Klassikere).

NÉVMUTATÓ

- Aarseth, Asbjørn 11
Abédnego bibliai alak 136
Ábrahám, bibliai alak 191
Ács Péter 15
Ajtay-Horváth Magda 158, 179
Aladdin 10, 17–22, 28, 31, 32,
36, 84, 98, 99, 103–109,
117, 145, 195, 196, 200,
202–206
Albeck, Gustav 17, 21, 22, 24,
32
Alkmaión 133
Ámor 166, 168, 171, 172, 175,
184
Anakreón 126
Anderegg, Johannes 116
Andersen, Hans Christian 8, 9,
11, 22, 32–36, 40, 45, 47,
51, 52, 54–56, 59, 62, 63,
65, 67–71, 73, 75, 78–83,
85–90, 93, 101, 143, 192,
195–197, 199, 200, 203,
204
Andersen, Kim 86
Andersen, Lise Præstgaard 24
Anstett, Jean-Jacques 164
Antinous 56
Aphrodité 124–128, 131–133,
142, 145, 170, 185, 188
Apollon (Apollo) 49, 50, 161,
162
Apuleius, Lucius 170
Arany János 9
Arestrup, Emil 70
Augustus, római császár 44
Bacsó Béla 204
Baer, Lydia 113
Bager, Poul 135
Baggesen, Jens Immanuel 17,
31
Baggesen, Søren 24
Bakkhosz 144, 166
Balzac, Honoré de 101
Bang, Herman Joachim 8, 195,
197–203, 205
Bartha Judit 88, 90, 91, 138
Beethoven, Ludwig van 196
Behler, Ernst 164
Benn, Gottfried 112
Bernáth István 16–18, 25, 27,
30, 197
Billeskov-Jensen, Frederik
Julius 112

Bjørnson, Bjørnsterne 104
 Blicher, Henrik 13, 73
 Blicher, Steen Steensen 8, 70
 Bodrogi Tibor 127
 Bødtcher, Ludvig 70
 Bøggild, Jacob 70, 204
 Bohács Zoltán 134
 Bonde Jensen, Jens 55
 Bonde Jensen, Jørgen 55
 Bónis György 127
 Bonyhai Gábor 63
 Braakenburg, Johannes J. 112
 Brahe, Tyge Ottensen 34
 Brandes, Carl Edvard Cohen
 104, 111, 135, 192
 Brandes, Georg Morris Cohen
 8, 15, 22, 39, 84, 101–111,
 195, 197, 202, 203
 Bredsdorff, Theodor 113
 Brøndstedt, Mogens 36
 Byock, Jesse 22
 Byron, George 101, 106

 Calvino, Italo 38, 39
 Canova, Antonio 171
 Cappelørn, Niels Jørgen 87
 Chamisso, Adalbert von 71, 86
 Chateaubriand, François-René
 de 101
 Christiansen, Carl Peder
 Ostenfeld 34
 Clausen, Henrik Nikolai 26

 Claussen, Sophus Niels
 Christen 205, 206

 Dal, Erik 34, 196
 Dán Holger 31–35, 118, 119,
 141, 146, 198
 Dani Tivadar 93, 147
 Dániel, próféta 135, 139
 Dante, Alighieri 38
 Darwin, Charles 110
 Dávid, bibliai alak 49, 51
 Démétér 118, 128, 133, 144,
 166
 Derrida, Jacques 59, 201, 204,
 205
 Devecseri Gábor 125, 138
 Devecseriné Guthi Erzsébet
 127
 Dick Manó 134
 Dickens, Charles 127
 Dido 55
 Dinai Pál 95
 Drachmann, Anders Bjørn 194
 Drachmann, Holger Henrik
 Herholdt 8, 9, 104, 108
 Dürer, Albrecht 140

 Egebak, Niels 27
 Eisemann György 40, 42, 52,
 116, 143
 Elkington, Trevor 33, 35
 Erősz 167

Ewald, Johannes 16, 22, 105,
158

Faludy György 114, 129, 151,
169

Faragó László 138

Farkas Anikó 201

Faust 103, 106

Ferenczi Attila 42

Ferguson, George 53

Feuerbach, Ludwig Andreas
110

Fichte, Johann Gottlieb 11

Fischer, Hans 164

Fischer-Lichte, Erika 201

Fodor Géza 121

Földényi F. László 134, 137,
164, 173

Frank, Manfred 137

Frazer, James George 127, 129,
133

Freud, Sigmund 112, 154, 170,
183, 188

Frigyes, VII., dán király 100,
198

Friis, Oluf 17

Gábor Andor 134

Gadamer, Hans Georg 40, 42,
43, 51, 63, 133, 173, 174

Galland, Antoine 18, 20

Garff, Joakim 87

George, Stefan 112

Gergye László 9, 203

Gjellerup, Karl Adolph 8, 109

Glückstad, Andreas Melchior
189

Goethe, Johann Wolfgang von
11, 16, 48, 75, 101, 103,
106, 112

Goldschmiedt, Meir Aron 186

Graves, Robert 130, 145

Groddeck, Georg 132

Grundtvig, Nikolaj Frederik
Severin 8, 12, 25–32, 101,
102

Gudfred, dán király 31

Gyimesi Timea 204

Hagedorn Thomsen, Hans 200,
201

Hansen, Per Hofman 196

Harmonia 20

Harrits, Fleming 14

Hartman, Geoffrey 40

Havas Lujza 113

Haydn, Franz Joseph 196

Heede, Dag 36, 45, 54–57, 64,
65, 67, 202

Heiberg, Johan Ludvig 8, 34,
194

Heine, Christian Johann
Heinrich 101

Herder, Johann Gottfried 12

Hermann Imre 154

- Hévizi Ottó 80
Hjømager, Viggo Pedersen 34
Hoffmann, Ernst Theodor
 Amadeus 71, 88
Hofmann, Werner 113, 119,
 140, 157
Hofmannstahl, Hugo von 112
Holberg, Ludvig 34, 51, 105,
 106
Holger Danske → Dán Holger
Holk, Iben 196
Homérosz 125
Hoppál Mihály 127, 128, 130,
 132, 145, 154, 162
Horatius, Flaccus Quintus 49,
 50
Horváth Géza 43
Hölderlin, Friedrich 154, 155,
 165, 192
Hugo, Victor-Marie 101
Hunosøe, Jørgen 206
Hüakinthosz (Hyakinthosz)
 161, 182

Ibsen, Henrik 97, 104, 107
Ingemann, Bernhard Severin 8,
 12, 25, 29–35, 48, 101–103,
 110, 119, 198
Iser, Wolfgang 115
Isztrayné Teplán Ágnes 101
Izsák, bibliai alak 191

Jacobsen, Jens Peter 8, 9, 15,
 22, 24, 67, 68, 104, 109–
 113, 120–122, 124, 131,
 135, 140, 153, 154, 156,
 162, 164, 166, 168–170,
 172, 176, 178, 182, 186,
 192, 194, 198, 202
Jaksa Margit 174
Jankovics Marcell 127, 128,
 130, 132, 145, 154, 162
Jánosy István 16, 27
Jauss, Hans Robert 38, 39
Jensen, Inger Lise 22, 80
Jensen, Johannes Vilhelm 206
Jézus Krisztus 59, 66, 67, 96
Jób bibliai alak 94
Jørgensen, Aage 34, 80, 82, 153
József, bibliai alak 46

Kant, Immanuel 78
Károly, Nagy, frank császár 31
Kazinczy Ferenc 50
Kerényi Ferenc 161
Keresztély, IX., dán király 100
Kharon 58
Kibédi Varga Áron 144, 150
Kielland, Alexander 111
Kierkegaard, Søren Aabye 8,
 17, 70, 86–100, 114, 121,
 134, 146–148, 179, 184,
 191, 193, 194, 205

Kingo, Thomas 26, 28
 Kiss Gabriella 201
 Kjersgaard, Erik 18
 Klopstock, Friedrich Gottlieb 13
 Kløvedal Reich, Ebbe 26, 27
 Kocziszký Éva 154
 Kofoed, Niels 63
 Kondrup, Johnny 87
 Kovács Ilona 11
 Kristensen, Laust 14, 53
 Kristensen, Sven Møller 20
 Kristensen, Tom 200
 Kroó Katalin 42
 Kulcsár Szabó Ernő 137
 Kúnos László 110, 166

 Lamartine, Alphonse de 103
 Lange, Hans Ostenfeldt 194
 Lehmann, Gérard 47, 48, 51
 Lengyel Géza 101
 Leonardo da Vinci 55, 66
 Létó 161
 Lundgreen-Nielsen, Flemming 112, 192, 193

 Madame de Staël (Anna Louise Germaine de) 101
 Mahler, Margaret 122
 Man, Paul de 52
 Mann, Thomas 112, 127
 Margittay György 36
 Mária, Szűz 57, 132

 Martensen, Hans Lassen 8
 Masát András 39, 97
 Medusa 55, 57
 Mésak, bibliai alak 136
 Michelangelo, Buonarroti 103
 Miszoglád Gábor 9, 22, 87, 89, 202
 Møller, Hans Henrik 82
 Møller-Christensen, Ivy York 36
 Møller-Christensen, Sven 53, 67
 Molnár Miklós 59
 Mortensen, Hauberg Finn 87
 Mortensen, Klaus Peter 85
 Mozart, Wolfgang Amadeus 74, 147
 Mylius, Johan de 33, 34, 56, 57, 80, 82
 Mynster, Jacob Peter Paulli 8, 25, 102

 Nabukodonozor, bibliai alak 135, 136, 138, 139
 Nagy András 127, 128, 130, 132, 145, 154, 162
 Napóleon, Bonaparte 7
 Nägele, Horst 113
 Nedergaard, Leif 193
 Nelson, Horatio 7
 Néro, római császár 193
 Nexø, Martin Andersen 112, 206
 Nielsen, Erling 72

Nielsen, Frederik 110
 Nietzsche, Friedrich 80
 Niobé 55
 Novalis (Friedrich Leopold von
 Hardenburg) 11, 48, 119,
 121, 158
 Nureddin (Noureddin) 17, 19–
 21, 84, 106–108
 Nyrop, Kristoffer 32

 Odin 18
 Oehlenschläger, Adam Gottlob
 8, 10, 12, 16–25, 28, 29, 31,
 32, 36, 37, 84, 98, 99, 101,
 103–107, 109, 120, 143–
 146, 151–153, 167–170,
 177, 196, 199, 200, 203,
 205
 Ørsted, Hans Christian 21
 Ørsted, Anders Sandøe 25
 Oxfeldt, Elisabeth 19–21, 108

 Paludan-Müller, Frederik 107
 Papp Zoltán 78
 Parhasziosz 143
 Pattison, George 92, 94–97
 Pedersen, Christiørn 32, 33
 Pedersen, Viggo Hjørnager 80,
 82
 Periklész 44
 Perszephoné 128
 Petrarca, Francesco 38
 Pforr, Franz 140

 Pindaros 162
 Platón 13, 135, 138
 Plotinosz 13
 Pogány József 101
 Pontoppidan, Henrik 8, 9, 22,
 26, 67, 195, 202–205
 Priamosz 18
 Psükhé (Psyché) 166, 168,
 170–172, 175, 188
 Putifár, bibliai alak 46
 Püskök Sarolta 94

 Rác Páter 194
 Raffaello, Sanzio (Santi) 140
 Rasmussen, Harry 37
 Rífbjerg, Klaus 206
 Rilke, Rainer Maria 112
 Ritoók Emma 114, 129, 169
 Rohde, Peter 17
 Rosa, Salvatore 172
 Rousseau, Jean Jacques 157,
 159, 193

 Sadrak, bibliai alak 136
 Sanders, Karin 45, 56
 Sappho (Szapphó) 47, 48
 Saxo Grammaticus 22, 25
 Schack, Hans Egede 107, 111
 Schandorph, Sophus Christian
 Frederik 8, 104, 108, 111
 Schelling, Friedrich Wilhelm
 Joseph 11, 12, 91, 173, 174

- Schiller, Johann Christoph
Friedrich 11, 13, 22, 90,
158, 160, 162
- Schlegel, August Wilhelm von
11, 46, 50, 80, 123
- Schlegel, Karl Wilhelm
Friedrich von 11, 46, 50,
80, 87, 90, 91, 123, 163,
164
- Seelow, Herbert 11
- Shakespeare, William 103, 143,
189
- Sif 188
- Silló Jenő 79
- Skram, Erik 104
- Sondrup, Steven P. 86
- Sontag, Susan 122, 130
- Soós Anita 87, 98
- Sørensen, Peer E. 135
- Staffeldt, Adolph Wilhelm
Schack von 8, 12, 13, 15,
16, 29, 52, 158
- Steffens, Henrik 11 12, 16, 84,
92
- Stewart, Jon 99
- Strauss, Levi 110
- Sturluson, Snorri 18
- Suetonius, Caius Tranquillus
193
- Szegedy-Maszák Mihály 52
- Szemadám György 127, 128,
130, 132, 145, 154, 162
- Szókratész 80
- Szophoklész 23, 138
- Taine, Hyppolite 101
- Tallár Ferenc 40, 51
- Tánczos Péter 78, 80
- Tandori Dezső 46, 80
- Tasso, Torquato 47, 48
- Tegnér, Esaiás 16
- Thomka Beáta 116, 144
- Þór (Thór) 188
- Thorvaldsen, Albert Bertel 34,
171
- Tieck, Johann Ludwig 11
- Tigerschiöld, Brita 178
- Timmermann, Ditte 70, 75, 79,
84, 186
- Titus, római császár 44
- Toldi Miklós 32
- Topsøe Jensen, Helge 98
- Trencsényi-Waldapfel Imre
133, 161
- Troelsen, Bjarne 99
- Valdemár, I. (Nagy), dán király
120
- Valdemár, II. (Győzedelmes),
dán király 120
- Varro, Marcus Terentius 133
- Vespasianus, római császár 193
- Vikár György 121, 122
- Volquardsen, Ebbe 19

Vøsmar, Jørn 112, 114, 120,
124, 164, 189

Wang Fo 150

Wanscher, Wilhelm 68

Warhol, Andy 144

Weininger, Otto 112, 133, 134,
138, 149, 189

Weiss János 156, 159, 164, 192

Wordsworth, William 40

Wunberg, Gotthart 112

Zephürosz 168

Zeusz 160

Zeuxisz 143, 144

Zolnay Vilmos 162

Zoltai Dénes 174

Zweig, Stefan 112

Nyomdai munkák: *mondAe Kft.*

A kiadásért felelős az Universitas Könyvkiadó vezetője
Az Universitas Könyvkiadó kiadványai megrendelhetők:
www.prosperod.hu